Johan Huizinga

Ortaçağın Günbatımı



Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay

İMGE kitabevi

Johan Huizinga 1872’de doğdu, eğitimini Groningen Üniversitesi’nde tamamladı. Leipzig Üniversitesi’nde Hind-Germen dilleri üzerine inceleme yaptı. Doktorasını, 1897’de Groningen Üniversitesinden adı. Haarlem’de bir süre tarih öğretmenliği yaptıktan sonra, Amsterdam Üniversitesinde Hind Edebiyatı Doçenti oldu ve 1905-1915 arasında Groningen Üniversitesinde genel tarih profesörü olarak ders verdi. Aynı görevini Leiden Üniversitesi’nde 1942’ye kadar sürdürdü. Bu tarihte Naziler tarafından rehin alındı ve 1 Şubat 1945’te esarette öldü.

Huizinga’nın başlıca eserleri:

Erasmus (1924), *In de schaduwen van Morgen* (1935), *Homo Ludens* (1938, Türkçesi: *Homo Ludens*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995).

Johan Huizinga
Herfsttit der Middeleeuwen

ISBN 975-533-203-0
1. Baskı: Ekim 1997
Sorumlu Müdür
Mehmet Göllü
Kapak Tasarımı
Elvan Özsezgin
Dizgi
Mesut Seven
Kapak Baskısı
Pelin Ofset 418 70 93
İç Baskı ve Cilt
Zirve Ofset 229 66 84
İmge Kitabevi
Yayıncılık Paz. San. ve Tic. Ltd. Şti.
Konur Sok. No: 3 Kızılay 06650 Ankara
Tel: (312) 419 46 10-419 46 11
Faks: (312) 425 65 32
İnternet: www.imge.com.tr
E-Posta: imge@www.imge.com.tr

Johan Huizinga

Ortaçağın Günbatımı

Çeviren

Mehmet Ali Kılıçbay

İçindekiler

Çevirenin Önsözü

Tarihsel akışı dönemlere ayırmak, insanların onun değişken bir süreç olduğunu kavradıkları andan bu yana hep yapılagelmiştir. Her devir, hatta her tarihçi kendi dönemlemesini getirmiş, en azından genel kabul gören dönemlemelerin başlangıç ve sonlarıyla oynamıştır. Bu dönemleme uğraşında seçilen kıstaslar her seferinde öznel ve keyfi olmuşlar ve dönemlerin gerçek varoluşundan çok, bu işi yapan devrin veya tarihçinin zihniyetine ışık tutmuşlardır.

Öte yandan, dönemlemeler dünya tarihinin nesnel olarak algılanabilen güç hatlarına göre değil, egemen olan veya egemen olduğunu iddia eden bir kültürün kendi tarihini, tarihinden algıladığını dünya tarihinin tamamı saymasından kaynaklanan bir ruh halinin ve kavrama eksikliğinin ürünü olarak ortaya çıkmışlardır. Orta Çağ adı verilen dönem de böylesine bir zihin halinin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bugün bizim Rönesans adını verdiğimiz dönemde yaşayan bir İtalyan din adamı, kendi devri ile Antikitenin aynı özden olduklarını, ama araya upuzun bir kopuş döneminin girdiğini düşünmekteydi. Antik uygarlığın sonu olarak kabul edilen 5. yüzyıl ile Rönesansın ortaya çıktığı 15. yüzyıl arasındaki bin yıllık döneme, bu tarih meraklısı din adamı *Medio Evo* (Orta Çağ) adını vermiştir.

Bu adlandırma, çok büyük bir kabul görmüştür. Bu kabulün arkasında bilimsel bir teşhis isabeti yatmamaktadır. İnsanların tarih karşısındaki tapınma merakları, kusurların, hataların bir ilk nedeninin bulunacağı bir yere olduğu kadar, her türlü istenilmeyen unsurun da sürgüne gönderileceği bir menfaya duydukları ihtiyaç, Orta Çağ'ı işte böylesine bir mazhariyete ulaştırmıştır. Orta Çağ, hem Rönesans döneminde, hem de daha sonra, Batı kültürünün, uygarlığının başlıca arınma alanı haline gelmiştir. Her türlü kötülük buraya gönderildikten sonra, insanlar kendi dönemlerini arındırdıklarına inanmışlardır.

Orta Çağ terimi sonradan herkes tarafından kullanılmış ve dünyanın batılılaşmasıyla birlikte, Avrupa'dan dünyanın tümüne aktarılarak, dünya tarihinin 500-1500 yılları arasındaki zaman dilimini ifade etmek üzere kullanılır olmuştur.

Ancak bu kullanım yanlıştır, çünkü burada ifade edilen, Avrupa tarihinin, daha da doğrusu, Batı Avrupa tarihinin Antikite ile Rönesans arasında yer alan bölümüdür. Dünyanın Avrupa dışında kalan kesimi ne bir

Antikiteye, ne de bir Rönesans’a tanık olmuştur. Bu açıdan bakıldığında, her özel tarih kesitinin kendine, kendine özgü bir Orta Çağ bulması ve bunun nelerin arasında kaldığını iyi belirlemesi gerekmektedir.

Hollandalı kültür ve zihniyet tarihçisi Johan Huizinga’nın *Herfsttij der Middeleeuwen* adlı kitabı ilk kez 1919’da yayınlandığında, bilim ve düşünce çevrelerinde çok büyük bir ilgi uyandırmış, kısa bir süre içinde başlıca Batı dillerine çevrilmiştir. Batı uygarlığına sesini veren büyük diller gibi yaygın bir okuyucu kitlesine ulaşamayan Hollanda dilinden yazılmış olan bu kitabın Fransızca ve İngilizceye çevrilmesi, onu günümüze kadar hiç eksilmeden süren bir okuma, düşünme ve tartışma ortamının içine sokmuştur.

Bu kitap, İngilizceye *The Waning of the Middle Ages* olarak çevrilmiştir. Waning kelimesi, azalma, batma, sönme, bitme, solma, gittikçe küçülme anlamlarına gelmektedir. Eserin Fransızcası ise *Le Déclin du Moyen Age* adını taşımaktadır. *Déclin* de, sona erme, batma, azalma, düşme, batmak üzere olma gibi anlamlara gelmektedir. Bu doğrultuda, kitabın adını Türkçeleştirirken, Orta Çağ’ın sonu veya sona erişli bitişi gibi başlıklar bana pek çekici gelmedi. Eser okunduğu zaman görüleceği üzere, Huizinga bu kitabında yavaş yavaş batmakta olan, parlaklığını ve ışıltısını giderek kaybederek bir donukluk içinde sonuna yaklaşan bir uygarlığı veya başka bir ifadeyle, giderek solan, kararan ve sonuna yaklaşan bir uygarlığın, gerileme ve sönüş sürecini anlatmaktadır. Bu durumda, Türkçede buna en uygun düşen imgenin günbatımı olduğunu düşünüyorum. Tepelerin arkasından kaybolmakta olan güneşin ışıltısının ve parlaklığının giderek yokolması, Huizinga’nın çizdiği Orta Çağ’ın sonu portresine çok uygun düşüyor. Onun için kitabın Türkçe adı *Orta Çağın Günbatımı* oldu.

Bu kitabın çeşitli dillere çevrilmesinin yanı sıra, her dilde de birden fazla çevirisi var. Yazarın bizzat kendinin Hollanda dilinden olan metni birkaç kere elden geçirmiş ve eklemeler ile çıkartmalar yapmış olması, örneğin birkaç tane İngilizce ve birkaç tane Fransızca çevirinin oluşmasına neden olmuş. Bunun yanı sıra, aynı Hollanda dilinden edisyondan yapılan İngilizce ve Fransızca çeviriler arasında da, bazen ciddi boyutlara ulaşan farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıklar, daha çok kültür kalıplarından kaynaklanmaktadır. Hiçbir kitap, hiçbir başka dile tamamen aynı olarak çevrilemez, bu çeviri farklılıkları bu gerçeğin kanıtıdırlar. Ben bu çeviride J. Bastin’in Fransızca çevirisini esas aldım ve F. Hopman’ın İngilizce

çevirisini de kıyas unsuru olarak kullandım. Huizinga'nın incelediği kültürün Fransızca konuşan bir kültür olması, kitabın Fransızca çevirisinin imgeleri ve düşünceleri daha doğru aktarma olasılığını arttırıyordu. Nitekim, bu kitabın Fransızca çevirileri, diğer dillere yapılanlardan daha başarılı bulunmaktadır.

Huizinga bu kapsamlı eserinde, Orta Çağ kültürünü hemen hemen bütün boyutlarıyla ele almakta, ama esas olarak zihniyet ve ruh hali teması üzerinde durmaktadır.

Ancak belirtmeden geçilmemesi gereken bir husus olarak, bu kitap Avrupa'nın tümünü kapsamına almamakta, Fransa ve Alçak Ülkeler'le sınırlı kalmaktadır. Zaten kitabın altbaşlığı, "Ondördüncü ve onbeşinci yüzyıllarda Fransa ve Alçak Ülkeler'deki hayat biçimleri, düşünce ve sanat üzerine bir inceleme"dir. Sırası gelmişken, Alçak Ülkeler teriminin varlık nedenini de açıklamalıyım. Bugünkü adlarıyla, Kuzey Fransa'nın Nord ili, Belçika'nın kuzeyi ve bizim bugün Hollanda adını verdiğimiz ülkeyi kapsayan toprakların tarihsel adı, Nederlands, Pays Bas veya Netherlands'tır. Buralara bu adın verilmesi, bu toprakların genelde deniz seviyesinde, hatta altında olmasıdır. Öte yandan bu bölge hemen hemen kültürel bir birlik de göstermekte ve etnik açıdan da çeşitlilik göstermesine rağmen, Flamanlar öncelikli bir durumda bulunmaktadırlar. Ancak, 16. yüzyılda Birleşik Eyaletler adıyla kurulan, daha sonra da Nederland Krallığı (tekil, yani Alçak Ülke) adını alan ülke, Türkçeye Fransızcanın etkisiyle Hollanda olarak geçmiştir. Fakat Hollanda, hem bu coğrafyanın, hem de bizzat içinde yer aldığı devletin yalnızca bir parçasıdır. O halde bu coğrafyanın tümüne Hollanda demek mümkün değildir. Öte yandan, Felemenk adı da Flaman ülkesi anlamına geldiğinden ve sadece bizim Hollanda dediğimiz ülkeyi kastettiğinden, uygun değildir. Fransızca'nın Pays Bas kelimesinin aynı anda hem tekil, hem de çoğul olmasından kaynaklanan bu karışıklık, Türkçede büyük yanılgılara yol açmaktadır. Bu durumda sözü edilen bölgeye Alçak Ülkeler demekten başka çare yoktur.

Huizinga, işte ağırlıklı olarak bu bölgenin kültürünü, sona ermekte olan Orta Çağın kapsamı içinde ve Burgonya sarayının çerçevesi ve dekoru bağlamında incelenmektedir.

Kitabına, bu bölge insanının bu dönemde içinde bulunduğu güvensizlik ve genel kaynaşmayı anlatmakla başlayan Hollandalı tarihçi, buradan dönemin içinde bulunduğu genel karamsarlığa geçmektedir.

Bu toplumun kendini kavrama ve ifade biçiminin hiyerarşik terimler içinde olduğunu ortaya koyduktan sonra, bu sönmekte olan kültüre rengini ve tonunu veren şövalyeliğin, geçmişin şanını yaşatma kaygısı içinde nasıl bir anakronizmaya düştüğünü sergileyen Huizinga, bu toplumsal tabakanın kendini esas olarak kahramanlık ve aşk düşü içinde ortaya koyduğunu belirtmektedir.

Bunların sonucu olarak ortaya çıkan şövalyelik tarikatları, askerlik ve siyasette şövalyelik ülküsü, stilize edilmiş aşk, aşk kuralları ve kırsal hayat düşünü çok parlak bölümler halinde inceleyen büyük zihniyet ve kültür tarihçisi, o çağın ikinci büyük kültür hattı olan manevi alana geçmektedir.

Ölüm düşüncesi, dinin sanat üzerindeki etkileri, dinsel yaşama biçimleri, dinsel duyarlılık ve hayalgücü, simgecilik gibi bölümlerde, dinsel duygunun doğasını ortay? koyduktan sonra, zenginlere duyulan kinin din şeklinde ortaya çıktığını belirleyen tarihçi, aslında dinselliğin tamamen bu dünyaya yönelik endişelerden kaynaklandığını ortaya koymaktadır. Bu arada dinselliğin yegâne ifade olanağını meydana getirmesinin neden olduğu tarikat bolluğunun rekabete ve aşırı dindarlaşmaya, dinle ilgisi olmayan şeylerin de dinselleştirilmelerine yol açtığını açıkladıktan sonra, dinin ayrıntıya boğularak felsefi içeriğini ve vizyonunu kaybettiğini söyleyen Huizinga, hayatın dinle doldurulmasının, ruhani olanla dünyevi olanın karıştırılmasına neden olduğunu saptamakta ve ünlü ilahiyatçı Gerson’dan şu alıntıyı yapmaktadır: “Cahilce bir dindarlıktan daha tehlikeli birşey olamaz.”

Son olarak, dönemin gündelik hayata yansıyan düşüncelerini, sanatını ve estetik kavrayışını inceleyen Hollandalı tarihçi, eserini Rönesans’ın başlayışına ilişkin çözümlemelerle bitirmektedir.

Bu kitap okunduğunda, 14., 15. yüzyıllar Batı Avrupa zihniyetiyle Türkiye’nin bugün bazı çevrelerinde geçerli olan zihniyet kalıpları arasında keşfedilecek çarpıcı benzerlikler şaşırtmamalıdır. Dünyayı açıklama aletlerinden mahrum kalındığında, düş kurmak, gerçekle hayali karıştırmak kaçınılmaz hale gelmektedir.

Bu kitabı çevirmenin kolay olmadığını söyleyerek bitirmek istiyorum. Bundan altı yüzyıl öncesine, tamamen başka bir tarih ve kültür kesitine ilişkin bir incelemenin içinde, bizim dilimizde hiç karşılığı olmayan çok sayıda terimin ve anlatımın bulunması kaçınılmazdır. Zihniyetler ve hayat biçimleri için de aynı zorluk elbette bulunmaktadır. Ayrıca metin içinde yer

alan 14., 15. yüzyıl Fransızcasıyla yazılmış şiirleri Türkçeye aktarabilmek için çok uğraştığımın bilinmesini isterim.

Okumamakta ısrarlı insanların ezici çoğunluğu hiç kaptırmadıkları bu ülkede, onların haksız ama gürültülü baskılarına teslim olan okuyan azınlık, Türkçenin daralmasına göz yummaktadır. Bunun sonucunda, daha dün kullandığımız birçok kelime, bugün anlaşılmaz hale gelmektedir. Dildeki bu erozyon elbette çölleşme getirmekte ve sonunda iki-üç bin kelimenin içine sıkışan bir dil ortaya çıkmaktadır. Anlamama, kimsenin mazereti olamaz. Dil bu gidişle daha da daralacaktır ve sonunda okunacak kitap kalmayacaktır.

Mehmet Ali Kılıçbay
Temmuz 1997

Birinci Ayırım

Hayatın Buruk Tadı

Dünya bundan beş yüzyıl daha gençken, hayatın olayları ortaya daha belirgin çizgilerle çıkmaktaydılar. Bahtsızlıkla talihin yaver gitmesi arasındaki mesafe daha büyüğe benzemekteydi. Henüz her deney, zevkle acının bir çocuğun zihnindeki gibi, dolaysızlık ve mutlaklık basamağında yer almaktaydı. Her eylem, her olay, sabit ve anlatımsal biçimlerle çevreleniyor ve bir ayin derecesine yükseltiliyordu. Doğum, evlilik ve ölüm gibi başat olaylar, kutsama aracılığıyla, kendilerini ilahi esrarın içinde buluyorlardı. Görev veya ziyaret amacıyla yapılan yolculuklar gibi daha düşük öneme sahip olaylara da çok sayıda kutsama, tören ve kalıplaşmış sözler eşlik etmekteydiler.

Afetler ve yoksulluklar bugünkünden daha ağır bir şekilde hissediliyorlardı; bunlar daha korkunç ve gaddardılar. Hastalık ile sağlık arasındaki zıtlık daha büyüktü; kışın karanlığı ve soğuğu daha şiddetli hissedilen sıkıntılardı. Zenginlik ile şanın tadına daha büyük bir doymazlıkla varılıyordu, çünkü bunlar, etraflarını çevreleyen sefaletle, bugünkünden daha fazla zıtlaşıyorlardı. Zırhın üstüne giyilen kürk astarlı bir manto, harlı bir ateş, şarap ve neşeli söyleşi, güzel bir yatak; bütün bunlar, İngiliz romanlarında tasvir edilmeleri uzunca bir süre devam eden şu tam mutluluğu daha da iyi ortaya koyuyorlardı. Ve hayata ilişkin herşey; ister acı, ister gurur verici olsun, etrafa ilan ediliyordu. Cüzzamlılar, kaynana zırıltılarını çalıyor ve geçit yapıyorlarmışcasına ilerliyorlardı; dilenciler, biçimsiz bedenlerini sergiledikleri kiliselerde sızlanıp duruyorlardı. Her toplumsal tabaka, her sınıf, her meslek kıyafetinden tanınmaktaydı. Büyük senyörler, saygı uyandıran veya hasetleri kabartan parlak bir silah ve uşak kalabalığı olmaksızın asla yolculuk yapmıyorlardı. Adli infazlar, satışlar, düğünler veya cenaze törenleri; bunların hepsi varlıklarını, alay halinde ilerleyen insanlar, çığlıklar, ağlaşmalar ve müzik aracılığıyla açıkça ilan etmekteydi. Aşık adam hanımın renklerini taşımaktaydı, kalfalar ise birliklerinin amblemini ve birbirlerine hasım gruplar da senyörlerinin arınasındaki işaretleri taşımaktaydılar.

Kırla kent arasında da aynı vurgulu zıtlık vardı. Orta Çağ kenti, çirkin banliyölerin arasında kaybolmuyordu, surlarının arkasına kapanmış olarak, sayılamayacak kadar çok burçla donanmış bir bütün halinde yükselmekteydi. Soyluların ve tüccarların kâgir evleri yüksek ve tehditkârdı, ama kente kibirli kitleleriyle egemen olanlar kiliselerdi.

Aydınlıkla karanlık, sessizlikle gürültü arasındaki zıtlık da, bugünkünden büyüktü. Modern kent, artık mutlak karanlığı ve sessizliği, uzaktaki tekil bir ışığın veya haykırışın etkisini bilmemektedir.

Herşeyin kendini zihne onların aracılığıyla sunduğu simgesel biçimler ve sürekli zıtlıklar, gündelik hayata; yaşamın Orta Çağda aralarında gidip geldiği umutsuzluk veya çılgınca sevinç, gaddarlık veya derin şefkat gibi alternatifler halinde belli eden bir heyecanlılık hali vermekteydi.

Faal hayatın bütün gürültülerini bastıran ve düzen ile sükûnete ilişkin herşeyi kapsayan bir ses vardı: çanların sesi. Bu çanlar, bildik sesleri aracılığıyla, sevinci, matemi, sükûneti veya tehlikeyi haber veren iyi ruhlardı. Onlara adlarla hitap ediliyordu (Şişman Jacqueline, Çan Roland), çıkardıkları çeşitli seslerin anlamı biliniyordu. Çan sesleri, sürekliliklerine rağmen, ruhlar üzerindeki etkilerini hep korumuşlardır. Valenciennes'li iki burjuva arasında 1455'te yapılan ve kent halkı ile Burgonya sarayını soluk soluğa tutan ünlü adli düello esnasında, büyük çan aralıksız çalmıştır. Chastellain, bu çan sesinin "kulağa iğrenç geldiği"ni söylemektedir.[1] "Dehşeti çalmak", "dehşet yaratmak", alarm çanı çalmak anlamına geliyordu.[2] Anvers'deki Notre-Dame kilisesinin alarm çanına, 1316'da hâlâ *Orida*, yani "dehşet uyandıran" adı verilmekteydi. Hıristiyan dünyasındaki bölünmeye son verecek bir papanın seçildiğini veya Burgonyalılarla Armagnaclar arasında nihayet barışa varıldığını haber vermek üzere, Paris'in bütün kilise ve manastırlarının sabahtan akşama kadar ve hatta tüm gece boyunca çan çalmalarından doğacak bir cins sarhoşluğu bir hayal edelim.[3]

Dinsel geçit törenleri de duygulandırıcı ve derin bir etki yaratmış olmalıdırlar. Hiç de eksik olmayan karışıklık günlerinde, bu dinsel geçit alayları, haftalar boyunca hergün sürmek üzere yapılmaktaydılar. Orleans ile Burgonya soylu hanedanları arasındaki ölümcül kavga iç savaşa dönüşerek şirazesinden çıktığında ve Kral VI. Charles, 1412'de Armagnaclara karşı savaş bayrağını çektiğinde, kralın düşman topraklarına

girmesinden itibaren, Paris’te kralın zaferi için hergün dinsel geçit yapılması emredilmiştir. Bu törenler Mayıs sonundan Temmuz’a kadar sürmüşler ve bunları hergün yeni gruplar, yeni tarikatlar, yeni loncalar sürdürmüş, hergün başka yollardan geçilmiş ve başka kutsal emanetler taşınmış, “insanlığın en sofu dinsel alayları” yapılmıştır. Bu geçitlere katılan herkes, ister Parlamentodaki soylular, ister fakir burjuvalar olsun, yalınayak ve oruçlu olmaktaydı; olanak bulabilenler bir mum veya bir meşale taşımaktaydılar ve peşlerinden çok sayıda çocuk gelmekteydi. Civardaki fakir köylüler de, onlara katılmak üzere yalınayak geliyorlardı. Geçit törenine katılınmakta veya “hıçkıra hıçkıra ağlayarak, çokça gözyaşı dökerek, büyük bir sofuluk içinde” seyredilmekteydi. Ve bu geçitler esnasında adeta hergün sağanak halinde yağmur yağmıştı.[4]

Öte yandan, sanat ve lüksün o dönemdeki bütün mümkün olanaklarını kullanarak hazırlanan, hükümdarların kentlere “neşeli girişleri” de vardı. Ve son olarak, hepsinden daha sık olmak üzere, adli infazlar yer almaktaydılar. Darağacının görülmesinin uyandırdığı vahşi tahrik ve kaba hüzün, halkın manevi hayatındaki önemli unsurlardan olmaktaydılar. İnfazlar, *ahlâkileştirilmiş* bir gösteri meydana getirmekteydiler. Dehşet verici cinayetlerin karşısında adalet de dehşet verici cezalar icat ediyordu. Brüksel’de, cinayet ve kundakçılıktan hükümlü bir genç, ateşe verilmiş çalı çırpının meydana getirdiği bir çemberin ortasında yer alan demir bir kazığa, bu kazığın etrafında dönebilecek şekilde zincirle bağlanmıştı. Duygulandırıcı söylevlerle, kendini halka bir örnek olarak sunuyordu ve “yürekleri öyle bir üzüntüye boğdu ki, herkes kederden gözyaşlarına boğuldu”. “Ve onun sonu, şimdiye kadar görülenlerin en iyisi sayıldı”.[5] 1411’de, Burgonya partisinin estirdiği terör döneminde Paris’te kafası kesilen, Armagnac partisinden Messire Mansart du Bois, adet üzere celladının günahını bağışlamakla kalmamış, bir de onun kendini öpmesi için yalvarmıştır. “Hemen herkesin hüngür hüngür ağladığı büyük bir kalabalık vardı”.[6] Çoğu zaman olduğu gibi eğer kurbanlar büyük senyörlerdense, halk, adaletin acımasız bir şekilde yerine getirildiğini görmek ve talihin değişkenliğinin ölüm danslarındakinden daha çarpıcı örneğini seyretmekten ötürü çifte bir memnuniyet duymaktaydı. Yargıçlar, gösteride hiçbir şeyin eksik kalmamasına özen gösteriyorlardı. Kral sarayının başmabeyincisi Jean de Montaigu, korkusuz Jean’ın kininin

kurbanı olarak darağacına giderken, önünde iki borazancının yürüdüğü bir arabada çok yüksek bir koltuğa oturmuştu; tören kıyafetini, başlığını, kaftanını, yan kırmızı yan beyaz çoraplarını giymiş, altın mahmuzlarını takmıştı. Başı kopartıldıktan sonra, cesedi bu aynı mahmuzlarıyla birlikte direğe asılmıştı.

1416'da Armagnacların intikamına kurban giden zengin piskoposluk kurulu üyesi Nicolas d'Orgemont, iki arkadaşının kafalarının kesilmesini seyretmeye götürülürken, başında başlığı ve üzerinde geniş bir mor manto olduğu halde Paris'i katetmişti; daha sonra o da "acı ve dehşet içinde çekmek üzere" müebbed hapse çarptırılmıştır. Parlamentoya girmeyi reddettiği için XI. Louis'nin özel emriyle idam edilen üstad Oudart da Bussy'nin Hasdin çarşısında sergilenen kesik kafasına, "Parlamento üyeleri arasındaki modaya uygun olarak" kürklü bir şapka giydirilmişti. Altta ise açıklayıcı küçük bir şiir yer almaktaydı. Bizzat kral, bu konuda vahşi latifeler yazmıştır.[7]

Dinsel geçit törenlerinde ve adli infazlardan daha seyrek olmak üzere, gezgin vaizlerin vaazları bazen hitabet güçleriyle halkı sarsalayabiliyorlardı. Gazete okuyan bizler, sözün, doyurulması zor ve cahil zihinler üzerinde meydana getirdiği devasa etkiyi pek hayal edemeyiz. Jeanne d'Arc'ın seferlerine onun günah çıkartıcısı olarak katılacak olan halk vaizi Richard birader, 1429'da Paris'te on gün ard arda vaaz vermiştir. Vaazına sabahın beşinde başlamakta ve saat on veya onbirde bitirmekteydi. Vaazlarını özellikle, duvarlarının üzerinde ünlü ölüm dansının resmedilmiş olduğu Innocents (Masumlar) mezarlığında, sırtını kafataslarının açıkta yığıldıkları çukurlara dönmüş bir şekilde vermekteydi. Onuncu günün sonunda, bu günün sonuncusu olduğunu, daha fazla vaaz vermeye izni olmadığını duyurduğunda, "ekâbirler kadar yoksullar da çok dokunaklı ve sanki en iyi dostlarını ve onu (vaizi) toprağa vermişlercesine acı bir şekilde ağlamaya" koyulmuşlardı. Parisli burjuvanın dediğine göre, onun gelecek pazar Saint-Denis'de vaaz vereceğini düşünen altı bin kişilik bir grup, iyi bir yer bulabilmek için cumartesi akşamı kentten çıkmış ve geceyi dışarıda geçirmiştir.[8] Fransisken birader Antoine Fradin'in kötü yönetime sövüp saydığı için Paris'te vaaz vermesi yasaklanmıştır. Fakat bu sövüp saymaları, onu sıradan insanların indinde önemli kılmıştır. Bu insanlar, onu Cordeliers manastırında gece gündüz korumuşlardır. Bu koruma esnasında, kadınlar

yanlarında kül ve taştan cephane olduğu halde nöbet tutmuşlardır. Bu nöbetleri yasaklayan emirlerle alay edilmektedir: kral hiçbir ey bilmez. Sonunda kentten kovulan Fradin ayrılmak zorunda kalınca, halk, “gidişine çok ağlayarak ve iç çekerek” ona eşlik etmiştir.[9]

Ünlü dominiken keşişi Vincent Ferrier[10] vaaz vermeye geldiğinde, halk, yönetici ve yargıçlar, ruhban, piskoposlar, onu karşılamak üzere ilahiler söyleyerek kentten çıkmışlardır. Keşiş, peşinde kalabalık bir çömez grubu olduğu halde yolculuk yapmaktadır. Bunlar, güneş battıktan sonra kentte dinsel geçit töreni düzeninde bir tur atmakta ve bu esnada kendilerini kamçılamakta ve şarkı söylemektedirler. Her kentte yeni gruplar oluşmaktadır. Ferrier, bu kalabalıkları barındırma ve doyurma işini kusursuz kişilere emanet etmektedir. Her tarikattan birçok rahip, ona günah çıkartma ve ayin yürütme işinde yardımcı olmak üzere onunla birlikte yolculuk yapmaktadır. Kutsal vaizin sağladığı uzlaşmaları resmileştirmek üzere, ona bazı noterler de eşlik etmektedirler. İspanyol kenti Orihuela’nın yargıcı, Murcia piskoposuna yazdığı bir mektupta, Ferrier’nin bu kentte, 67’si cinayetten kaynaklanmış 123 uyuşmazlığı tatlıya bağladığını bildirmektedir. Vincent Ferrier vaaz verdiğinde, tahta bir engel, onu ve maiyetindekileri, onun elini veya elbiselerini öpmek isteyen kalabalığın basıncına karşı korumaktaydı. Dinleyicilerini gözyaşlarına boğulacak kadar duygulandırmadığı durumlar nadirdi. Ve nihai yargıdan, cehennem azabından veya İsa’nın ızdıraplarından söz ettiğinde, o da dinleyicileriyle birlikte hıçkırıklara boğuluyordu ve söze tekrar başlamak için ağlamaların yatışmasını beklemek zorunda kalıyordu. Kötülük yapmış kişiler, kalabalığın önünde kendilerini yere atıyor ve hepsi de gözyaşları içinde, günahlarını itiraf ediyorlardı.[11]

Olivier Maillard’ın 1465’te Orléans’da Careme yortusu nedeniyle verdiği vaaz sırasında, evlerin damlarına o kadar çok insan çıkmıştı ki, dam aktarıcısı onarımlar için 64 işgünü çalışmak zorunda kalmıştı.[12]

Vincent Ferrier’nin başarılarının tasvirinin, hayat hikâyesini yazan Monstrelet’nin mümince abartmalarından kaynaklandığını düşünmeyelim. Soğuk ve karanlık bir kişi olan Monstrelet, kendini bir Karmel keşişi olarak gösteren, sonradan foyası meydana çıkan Thomas birader adındaki bir sahtekârın, 1328’de Kuzey Fransa ve Flandre’da verdiği vaazların etkisini

de hemen hemen aynı şekilde anlatmaktadır. Kent yöneticileri bu adamı karşılamaya çıkarlarken, soylular da katırının dizginlerini tutuyorlardı; ve Monstrelet'nin adlarını verdiği senyörler başta olmak üzere birçok kimse, onu gittiği her yerde izlemek üzere evini barkını terketmişti. Önde gelen burjuvalar, onun için kurulmuş olan kürsüyü bulabildikleri en değerli halılarla süslüyorlardı. Halk vaizleri, dinleyicilerini özellikle lükse ve kendini beğenmişliğe karşı çıkarak cezbediyorlardı. Monstrelet'nin dediğine göre, halk Thomas'ya özellikle soylular ve ruhbanı kınadığı için şükran duyuyor ve bağlanıyordu. Eğer dinleyiciler arasında uzun ve sivri başlıklarını giymiş soylu hanımlar varsa, "başlığa saldırın, başlığa saldırın" diye bağırarak delikanlıları tahrik ediyordu (Monstrelet'nin dediğine göre, günahlarının bağışlanacağını vaad ederek); öylesine ki, kadınlar artık bu başlığı takmaya cüret edemiyor ve sokağa başlarını rahibeler gibi örterek çıkıyorlardı. Bu olayları bize iyi bir şekilde anlatan Monstrelet, "fakat bu insanlar, yanından biri geçtiği zaman boynuzlarını içeri çeken ve artık kimseyi görmez olunca tekrar dışarı çıkartan efsane canavarı gibi yaptılar, çünkü adı geçen vaizin bölgeden ayrılmasından kısa bir süre sonra, eskiden olduğu gibi davranmaya başladılar ve onun öğretilerini unuttular, yavaş yavaş eski hallerine, alışkanlıklarına döndüler".[13]

Richard birader, Thomas birader: bunların ikisi de, tıpkı Savonarola'nın altmış yıl sonra Floransa'da yaparak, sanata telâfisi olanaksız bir zarar verdiği gibi, lüks şeylerin tahribine yönelik bir hareket başlatmıştır. 1426'da Paris'te ve 1429'da Artois'de hem kadınlar, hem de erkekler, iskambil kâğıtları, tavla tahtaları, zarlar, başlıklar ve takıları kendi istekleriyle yakmaya getirmişlerdir. XVI. yüzyıl Fransa ve İtalya'sındaki bu katliamlar, hırs ve zevkten vazgeçmeyi kutsayan törenlerde; derin bir heyecanın kamusal ve resmi bir eylem halinde somutlaştırılmasıydı. Bu noktada, o devrin herşeyi bir ayin haline getirme zihniyetiyle uyum içindeydi.

Eğer o dönemde hayatın sahip olduğu gusto burukluğunu ve renklerdeki şiddeti kavramak istersek, bu etkilenmeyi, bu kolayca duygulanmayı, bu gözyaşına olan eğilimi, bu maneviyata dönüşü hatırlamamız gerekir.

Kamusal bir matem, o dönemlerde bir afet görünümü kazanmaktaydı. VII. Charles'ın cenaze töreninde, halk cenaze alayını görünce şiddetli bir

heyecan duymuştur; sarayın bütün yüksek görevlileri "koyu bir matem kıyafetine bürünmüşlerdir, bu insana büyük bir acıma duygusu vermektedir; ve bu kişiler efendilerinin ölümünden ötürü öyle bir üzüntü ve öfkeyle doludurlar ki, adı geçen kentin tümünden büyük ağlama ve inilti sesleri yükselmiştir". Kralın maiyetinden altı soylu genç, siyah kadife örtülü atlara binmiştir. "Efendileri için ne denli acılı ve acınacak bir matem içinde olduklarını tanrı bilmektedir!". Kederli halk, 'bu soylu delikanlılardan biri, çektiği üzüntüden ötürü dört günden beri hiçbir şey yememiş ve içmemiştir' diye anlatıyordu.[14]

Ve gözyaşlarına yalnızca büyük bir matemin heyecanı, ateşli vaazlar, dinsel konulu mümince tiyatro oyunları yol açmamaktadır. Dünyevi törenler de gözyaşı selleri yaratmaktadırlar. Fransa kralının bir elçisi, iyi Philippe'e söylev verirken birçok defalar gözyaşına boğulmuştur. Genç Jean de Coimbre'in Burgonya sarayından ayrılması, Fransa veliahtının verdiği kabul resmi, İngiltere ve Fransa krallarının Indres'deki görüşmeleri sırasında, bütün seyirciler gözyaşlarına boğulmuşlardır. XI. Louis Arras'ya girerken ağlamıştır, Chastellain onu, henüz Fransa veliahdı iken, Burgonya sarayındaki ikameti esnasında birçok kereler hıçkıra hıçkıra ağlarken tasvir etmektedir.[15] Bu tasvirlerde elbette bir miktar abartı vardır. Jean Germaine, 1435'te Arras'daki barış görüşmeleri esnasında, hazır bulunanların, elçilerin söylevlerini dinlerken kendilerini iç çekişler, hıçkırıklar, iç geçirmelerle birlikte yere atacak kadar duygulandıklarını anlatmaktadır.[16] Kuşkusuz gerçekte böyle olmamıştır; ama Chalons piskoposu böyle olması gerektiğini düşünmekteydi: abartı, bize gerçeğin dip tarafını göstermektedir. Tıpkı XVIII. yüzyıl duygusalcıları gibi, gözyaşları bu çağda güzel ve eğitici sayılmaktaydı.

Başka bir alandan alınma bir örnek, XV. yüzyılı bizim çağımızdan ayrı kılan uyarılma farkını gösterecektir. Biz, satrançtan daha sakin bir oyun olacağını pek düşünmeyiz. Ancak, *Chansons de geste*'de Olivier de la Marche, satranç tahtasının karşısında birçok uyuşmazlıklar çıktığını "en aklı başında kişi(nin) bile sabrını tükettiği"ni[17] söylemektedir. Hükümdarların satranç yüzünden kavgaları, *Chanson de geste*'de olduğu gibi XV. yüzyılda da sık rastlanılan şeylerdi.

Gündelik hayatın içinde, sınırsız bir tutku ve fantezi yeteneği bulunmaktaydı. Kroniklerin anlatılarındaki gerçeklik payının düşüklüğü nedeniyle, mümkün olduğunca resmi kaynaklara başvuran Orta Çağ tarihçisi, zaman zaman vahim bir hata yapma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Belgeler, bu dönemi bizimkinden ayrı kılan renk farkını bize hiç göstermemektedirler. Bunlar, Orta Çağ hayatının yoğun tumturaklı yanını gözlerimizden kaçırmaktadırlar. Orta Çağı hareketlendiren tüm tutkuların içinde, yalnızca doymazlık ve şiddeti zikretmektedirler. Resmi belgelerde geçen doymazlık, kavga, intikam bolluğu karşısında şaşırmayan var mıdır? Fakat bu çizgiler, bir kez o dönem hayatını hareketlendiren genel tutkululuk haliyle ilişkiye sokulduklarında, bizim açımızdan anlaşılır ve kabul edilir hale gelmektedirler. Ve kronik yazarları, ne kadar yüzeysel veya olayların anlatımında özensiz olsalar da, işte bu nedenden ötürü XV. yüzyılı tanımak isteyen herkes için vazgeçilmez unsurlar olmaktadırlar.

O dönemde hayat, birçok bakımdan hâlâ bir peri masalının renklerine bürünmüş durumdaydı. Önde gelen ve okumuş kişiler olan saray kronikçileri, hükümdarlarını yakından görmelerine rağmen, onları ancak eski bir tarzda olmak üzere heybetli bir şekilde tasvir edebiliyorlardı. Bu koşullarda, halkın çocuksu hayal gücü açısından, krallık sihirli bir parlaklığa sahip bulunmaktaydı. İşte bu kavrayışın bir örneğini, Chastellain'in kroniklerinden birinden alıyoruz. O dönemde henüz Charolais kontu olan Yavuz Charles, Ecluse'den Gorkum'a geldiğinde, babasının maaş ve dirliklerini geri aldığını öğrenir. Ahçı yamaklarına varana kadar tüm maiyetini toplar ve onlara duygulandırıcı bir söylev çekerek, uğradığı felâketi anlatır. Bu konuşmada, kendine yanlış haberler ulaşmış olan düke (babası) karşı olan saygısını, akrabalarının iyiliğini düşündüğünü ve maiyetindekilerin tümünü ne kadar sevdiğini anlatır. Geçinme olanakları bulunanlar, durumda bir değişme olasılığını beklerken onun yanında kalabilirler; yoksullar ise gidebilirler ve prensin durumunun düzeldiğini öğrenir öğrenmez geri gelebilirler. “Yerinize kimseyi almayacağım ve (geri döndüğünüzde) hoşgelmiş olacak ve iyi kabul göreceksiniz; ve benim adıma gösterdiğiniz sarı ödüllendireceğim”. “Bunun üzerine ağlama seslerinin yükseldiği, gözyaşlarının aktığı ve herkesin birlikte şu sözleri söylediği duyuldu: Hepimiz, hepimiz sizinle birlikte yaşayacağız ve öleceğiz senyörüm”. Derinlemesine duygulanan Charles, onların bu bağlılığını kabul eder: “O halde kalın ve acı çekin ve ben de sizin

için acı çekeceğim". Bunun üzerine soylular öne çıktılar ve neleri varsa ona sundular, "biri bende bin var, diğeri on bin, bir başkası bende bu var, size vereceğim ve durumunuzun düzelmesini bekleyeceğim şuyum var diyordu". Ve herşey eskisi gibi devam etti ve mutfaktan bir tavuk bile eksilmedi.[18]

Bu tablonun düzenlenmesi elbette Chastellain'e aittir ve biz, bu anlatının gerçeğe ne kadar uygun olduğunu bilmiyoruz. Fakat bizim açımızdan önemli olan, bu kronikçinin prensini halk türkülerindeki basit biçim içinde görüyor olmasıdır. Ona göre, olayın tümüne ilkel karşılıklı sadakat duyguları egemendir.

Filli durumda yönetim mekanizmasının daha o sıralarda karmaşık biçimlere bürünmüş olmasına rağmen, halk bu mekanizmayı hayalinde birkaç sabit ve basit şekil halinde canlandırmaktadır. Yaygın siyasal fikirler, halk türkülerindekiler ve şövalye romanlarındakilerdir. Eğer deyim yerindeyse, krallar belli sayıda tipe bölünmekte, bunlardan her biri az çok edebi bir konuya denk düşmektedir: soylu ve adil hükümdar, kötü danışmanlara sahip hükümdar, soyundan olan insanların intikamını alan hükümdar, yakınlarının sadakatinden destek alan talihsiz hükümdar. Ağır vergilere çarptırılan ve bu paraların kullanımı konusunda hiçbir denetim yetkileri bulunmayan Orta Çağ burjuvaları, sürekli olarak paracıklarının ziyan edileceği veya ülkenin refahı dışında bir amaç için kullanılacağı endişesi içinde yaşamaktadırlar.

Bu kaygı çocukça bir biçime bürünmektedir: kral, açgözlü ve kurnaz danışmanlar tarafından kuşatılmıştır; veyahut krallık sarayının lüksü, ülkenin çektiği sıkıntıların nedenidir. Böylece halk açısından, siyasal sorunlar maceralara indirgenmiş olmaktadırlar. İyi Philippe, halkın hangi dilden anladığını bilirdi. 1456'da La Haye'de düzenlediği şenlik sırasında, Hollandalılara ve Frizonlara Utrecht piskoposluğuna ait toprakları fethetmeye yetecek kadar parası olduğunu göstermek için, değeri bin gümüş mark olan kıymetli bir tabağı sergiletti. Üstelik, Lille'den iki yüz bin altın arslan içeren iki kasa getirtti ve halk bunlara baksın ve değerlendirsin diye davet edildi.[19] Devletin nakit sıkıntısı çekmediğinin gösterimi böylece panayır eğlencesi biçimi almaktaydı.

O çağ hükümdarının hayatı, Bin Bir Gece Masallarındaki halifenin yaşamını akla getiren fantastik bir unsur içermekteydi. Hükümdar, en

soğukkanlı şekilde hesaplanmış siyasal girişimlerin ortasında, bazen gözünü budaktan sakınmaz bir taşkınlık içinde davranmakta ve kişisel bir kaprisini tatmin için, hayatını ve eserini tehlikeye sokmaktaydı. III. Edward, bazı korsanlardan intikam almak için, kendi hayatını, Galler prensinin hayatını ve devlet işlerini tehlikeye atmıştır.[20] İyi Philippe, okçularından birini Lille'in zengin biracılarından birinin kızıyla evlendirmeyi kafaya koymuştur. Baba buna razı olmamış ve Paris parlamentosuna başvurmuştur; buna çok kızan dük, Hollanda'da ikâmet etmesine neden olan önemli işleri aniden bir yana bırakarak, kapris ürünü projesini gerçekleştirmek üzere Rotterdam'dan Ecluse'e tehlikeli bir deniz yolculuğunu göze alınıştır.[21] Ve üstelik bu yolculuğa Kutsal Hafta esnasında çıkmıştır! Oğluyla yaptığı bir kavgadan ötürü çılgına döndüğü başka bir seferinde de, tek başına Brüksel'den çıkıp gitmiş ve bütün gece korularda avare dolaşmıştır. Onu yatıştırmak gibi zor bir iş, Philippe Pot adlı şövalyeye düşmüştür. Becerikli saraylı, yerine ulaşan şu cümleyi bulmuştur: "İyi günler efendim, iyi günler, bu nedir? Şimdi kral Arthur mu, yoksa Lancelot rolü mü oynuyorsunuz".[22]

Hekimler ona kafasını kazıtmasının gerektiğini bildirdiklerinde, bütün soyluların aynı şeyi yapmalarını emretmiş ve Pieter van Hagenbach'ı bu emre uymayanları traş etmekle görevlendirmiştir.[23]

Genç Fransa kralı VI. Charles, tebdili kıyafet etmiş ve aynı ata bir dostuyla birlikte binmiş olarak, nişanlısı Bavyera düşesi Isabeau'nun Paris'e girişini seyrederken, asayiş görevlilerinin darbelerinden nasibini atmıştır.[24]

Bir XV. yüzyıl şairi, tıpkı Burgonya sarayının delisi Co quinet için olduğu gibi, hükümdarların soytarı veya müzisyenlerini bakan veya danışman düzeyine yükseltmelerini eleştirınektedir.[25]

Yönetim, henüz bürokrasinin ve protokolün sınırları içine hapsolmamıştır; hükümdar, kendini her an bu iki etkiden sıyırabilir ve kararlarını başkalarına danışabilir. Böylece XV. yüzyıl hükümdarları, devlet işlerine ilişkin olarak, geleceği gördüğü iddia edilen çilekeşlere veya coşkulu vaizlere akıl danışmaktadırlar. Denis le Chartreux, Vincent Ferrier, siyasal danışmanlar olarak ortaya çıkmışlardır; fırtınalı söylevleriyle ünlü

Olivier Maillard, hükümdar saraylarının gizli işlerine karışmıştır.[26] Yüksek siyasette, bir cins dinsel gerilim egemendir.

XIV. yüzyıl sonlarına ve XV. yüzyıl başlarına doğru, Avrupa krallıklarının siyaset sahnesi, şiddetli ve trajik çatışmalarla doludur; böylece halk, krallığı kanlı ve romansı olayların bir ardışıklığı olarak kabul etmekten kendini alıkoyamıyordu.

İngiliz parlamentosu, 1399 Eylü'ünde Westminster'de toplanmış ve yeğeni Lancaster dükü tarafından mağlup ve esir edilen kral H. Richard'ın tahttan feragat ettiğini öğrenmiştir. İmparatorluk seçicileri gene aynı Eylül ayında, İngiltere'deki kayınbiraderi kadar kararsız, kaprisli, saltanat sürme konusunda yeteneksiz olan, ama kaderi onunki kadar trajik olmayan imparator Wenceslas'ı tahttan indirmek üzere Mainz'de toplanmışlardır. Nitekim, Luxembourg hanedanından imparator Wenceslas, daha uzun bir süre Bohemya kralı olarak kalmıştır; Richard'a gelince, tahttan çekilmesinden sonra hapishanede gizlice katledilmiştir ve bu cinayet, yetmiş yıl önce büyük-büyük babasının başına gelmiş olanı hatırlatmaktadır. O dönemde tahtta oturmak, herhalde çok tehlikeli bir iştir.

Fransa tahtına çıkan VI. Charles bir delidir, kısa bir süre sonra ülkenin tamamı bir iç savaş ile paramparça olacaktır. Orleans ile Burgonya hanedanları arasındaki rekabet, 1407'de siyasal bir husumete dönüşmüştür. Kralın kardeşi Louis d'Orléans, kuzeni Korkusuz Jean tarafından tutulan katilin darbeleri altında can verir. İntikamı oniki yıl sonra alınır: 1419'da, törensel bir görüşme esnasında, Korkusuz Jean Montereau köprüsü üzerinde kahpece öldürülür. Bu iki cinayet, onları izleyen intikam ve çarpışmalarla birlikte, Fransa tarihini bir yüzyıl süreyle kinin karanlık renklerine boyamışlardır. Çünkü halk zihniyeti, Fransa'nın uğradığı felâketleri ancak bu büyük ve dramatik konunun ışığında algılayabilmektedir; tarihsel olaylara kişisel rekabet ve tutkulardan başka neden bulamamaktadırlar.

Bu sıkıntılara, sürekli büyüyen Türk tehlikesi eklenmekteydi. Bu olaylardan bir süre önce, 1396'da, o sırada Nevers kontu olan Jean de Bourgogne tarafından gözü kara bir şekilde öne sürülen muhteşem Fransız şövalye birliği, Niğbolu'da Türkler tarafından yokedilmişti. Son olarak da, Hıristiyan alemi, çeyrek yüzyıldan beri sürmekte olan büyük kopuştan ötürü parçalanmış durumdaydı: herbiri Batılı ülkelerin bir bölümü tarafından tutkuyla desteklenen iki papa bulunmaktaydı. Ve kısa bir süre sonra,

1409’da toplanan Piza ruhani meclisinin Kilise’nin birliğini tekrar kurma çabalarının sonuçsuz kalmasıyla, papalık iddiasında bulunanlar üçe çıkmıştı. Avignon’da XIII. Benoit adıyla tutunmakta olan inatçı Aragonlu Pedro de Luna’ya, Fransa’da olağan olarak “Ay Papası” adı verilmekteydi (Luna: Ay). Bu Ay Papası adı, cahil halka kimbilir ne düşler gördürtmüştür.

Hükümdar saraylarında çok sayıda tahttan indirilmiş kral dolaşmaktaydı; bunların çoğunun cebi delikti, ama büyük projelere sahiplerdi ve geldikleri masalsı Doğu’nun parlaklığını yansıtıyorlardı (Ermenistan, Kıbrıs, daha sonra Konstantinopolis). Ve bunların her biri, kralların taçları ve asalarıyla birlikte aşağı yuvarlanıverdikleri bildik Çarkıfelek temsilindeki kişilere benziyordu. René d’Anjou da taçsız bir kral olmakla birlikte, bu yukarıdaki gruba mensup değildi. Anjou ve Provence’ta sahip olduğu zengin mülklerden ötürü daha donanımlıydı. Fransa krallık hanedanına mensup olan, büyük şanslar kaçıran; Macaristan, Sicilya ve Kudüs tahtlarına aday olan ve yalnızca bozgunlar, hapishaneler ve tehlikeli kaçışlar elde edebilen bu prens de, talihin tutarsızlığını ete kemiğe büründürmekteydi. Tahtsız şair-kral, kötü kaderini şiir yazıp, minyatür yaparak taşıyordu. Çocuklarının hemen hepsinin öldüklerini görmüştü ve hayatta kalan tek kızının kaderi onunkinden de kötü oldu. Akıl ve hırs küpü olan tutkulu Marguerite d’Anjou, onaltı yaşındayken İngiltere kralı geri zekâlı VI. Henry’yle evlenmişti. Saray, düşmanlığın kol gezdiği bir cehennemdi. Kral ailesine karşı duyulan kuşku, tacın güçlü hizmetkârlarından şikâyet, ya güvenlik kaygısıyla ya da komplo amacıyla düzenlenen gizli cinayetler; hiçbir yerde İngiliz sarayında olduğu kadar siyasete bağlı hale gelmemişlerdi. Marguerite daha önceleri, kocasının mensup olduğu hanedan olan Lancaster ile York hanedanı arasındaki kavga kanlı bir iç savaşa dönüştüğünde, bu izlenme ve kaygı ortamında birçok yıl boyunca yaşamıştı. Bu savaş esnasında, Marguerite tahtını ve mülklerini kaybetmişti. İki Gül Savaşının ard arda gelen aşamaları, onu korkunç tehlikeler ve çok acı felâketlerle karşı karşıya getirmişin Burgonya sarayına sığındığında, bu sarayın kronikçisi Chastellain’e maceralarının duygulandırıcı öyküsünü bizzat anlatmıştı: oğluyla birlikte kendini nasıl bir haydudun insafına terketmek zorunda kaldığını; katıldığı ayinde bağış yapabilmek için İskoç bir okçudan nasıl para istemek zorunda kaldığını, onun da “kesesinden yalvartarak ve istemeye istemeye bir İskoç kuruşu çıkartarak ona borç verdiğimi anlatmıştır. Bu kadar çok talihsizlik

karşısında duygulanan iyi kalpli tarihyazıcısı, “temelini onun iner çıkar olan ve hayal kırıklığı yaratan tabiatının oluşturduğu, önemsiz küçük bir deneme” dediği *Le Temple de Boccace* adlı eserini ona ithaf etmiştir.[27] Tarihyazıcısı, o çağın usullerine göre, talihsiz kral kızını teselli edebilmek için, onu hükümdar felâketlerinin yer aldığı karanlık bir dehlizde dolaştırmaktan daha iyi bir yol olmadığını düşünmekteydi. Fakat hem o, hem de kral kızı, en beterin daha ileride olacağını bilmiyorlardı. Lancasterlar 1471’de Tevvskebury’de kesin olarak yenilecekler, Maguerite’in tek oğlu çarpışmada veya daha sonra öldürülecek, kocası gizlice katledilecek, kendi de beş yıl boyunca Londra kulesine hapsedilecek ve sonunda IV. Edward tarafından XI. Louis’ye satılacak ve serbest bırakılması karşılığında baba mirasından vazgeçecektir.

Kral çocuklarının kaderleri böyle olursa, Paris burjuvalarının, başıboş dolaşan serserilerin ilgi çekmek ve acıma duygusu uyandırmak için anlattıkları kaybedilen krallık ve ülkeden kovulma hikâyelerine yürekten inanmalarına şaşırmamak gerekir. 1427’de Paris’te bir Çingene topluluğu belirir, kendilerinin, içlerinden “biri dük, biri kont ve hepsinin de atlı on adamı” olan çilekeşler olduklarını iddia etmektedirler. Mısır’dan gelmektedirler, papa aykırı görüşlerinden ötürü onlara yedi yıl boyunca hiç yatakta yatmadan başıboş dolaşma cezası vermiştir. Sayıları başlangıçta bin iki yüz iken, yolda krallarını, kraliçelerini ve arkadaşlarının çoğunu kaybetmişlerdir. Tek teselli olarak, papa her piskoposun ve her başrahibin onlara on lira vermesini emretmiştir. Parisliler bu yabancıları görmeye akın akın gelmekte, “bir büyüyle veya başka bir şekilde” onlardan para sızdırmakta usta olan gruptaki kadınlara el falı baktırmaktadırlar.[28]

Hükümdarların hayatını bir macera ve tutku atmosferi kuşatmaktaydı ve bu yalnızca halkın hayal gücünün bir yaratısı değildi. Biz, Orta Çağın zırzopluğunu ve çabuk heyecanlanmasını zihnimizde asla canlandıramayız. Güvenilirlikleri tam olmasa da, yalnızca resmi belgelere dayanarak Orta Çağın sonlarına ilişkin bir fikir edinmek mümkündür, ama burada eksik birşey kalacaktır: hem hükümdarları, hem de halkı hareketlendiren şiddetli tutku. Kuşkusuz bugün hâlâ siyasetin içinde belli bir tutku unsuru bulunmaktadır, fakat bu unsur, toplumsal hayatın karmaşık mekanizması tarafından zaptü rapt altında tutulmaktadır. Orta Çağda ise bunun tersine, tutku unsuru siyasete serbestçe nüfuz etmekte ve bazen de en yararlı ve en

akılcı planları alt üst etmekteydi. Bu çabuk heyecanlanma özelliği, hükümdarlarda olduğu gibi güç duygusuyla birleştiğinde, iki kat daha şiddetli bir etkiye sahip oluyordu. Chastellain'in dile getirdiği de budur: hükümdarların birbirlerine karşı bir düşmanlık zihniyeti içinde yaşamalarında şaşılacak birşey yok demektir, "çünkü hükümdarlar da insandırlar ve işleri yüksek ve sivridir ve doğaları, kin ve haset gibi birçok duyguya yatkındır ve hükmetme hırsları yüzünden, onların kalpleri bu tutkuların gerçek barınağıdır."[29] Bu, aşağı yukarı Burckhardt'ın *"das Pathos der Herrschaft"* (soyluluğun tumturaklılığı) dediği şeydir.

Eğer Burgonya hanedanının tarihi yazılmaya kalkışılacak olursa, intikam ve yaralanmış gurur temasının kendini anlatı boyunca ifade etmesine olanak tanınmalıdır. Elbette, XVI. yüzyılın tarih konusunda sahip olduğu basitleştirici kavrayışa geri dönecek değiliz. Fransa ile Avusturya arasında yüzyıllık bir çatışmaya neden olan güç ve çıkar zıtlaşmasının, bir tek, Valois ailesinin Orléanslılar ve Burgonyalılar gibi iki kolunu birbirine düşüren kan davasından kaynaklandığını söyleyecek değiliz. Fakat bu çatışmanın hem aktörü, hem de seyircisi olan o çağ insanlarının gözünde, kan davasının, ülkelerin ve hükümdarların eylem ve kaderlerine hükmeden belirleyici neden olduğunu da unutmayacağız. Bu insanlara göre, iyi Philippe herşeyden önce "intikam alan"dır, "dük Jehan'a yapılan hakaretin intikamını almak için, savaşı onaltı yıl sürdürmüş"tür.[30] Bu intikamı, üzerine kutsal bir leke gibi almıştır: "Ölümün intikamını alırken, Tanrı izin verirse, cani ve katil olarak davranmaktan çekinmeyecektir; ve bu işe bedenini ve ruhunu, mal varlığını ve topraklarını adayacak, bütün bunları Tanrının rızasıyla maceranın ve talihin emrine verecektir." 1419 yılında, katledilen dükün cenaze vaazını veren dominiken papazına, Hıristiyanların intikam almama gibi bir ödevlerinin olduğunu söylemeye cüret ettiğinden ötürü çok kötü muamele edilmiştir.[31] La Marche'a göre, bu şeref ve intikam ödevi, dükün uyrukları için de siyasetlerinin başlıca noktasıydı: düke bağlı bütün devletler, onunla birlikte "intikam" diye bağırıyorlardı.[32]

1435'te Fransa ile Burgonya arasında barış getirmişe benzeyen Arras antlaşması, Montereau köprüsü üzerinde işlenen cinayetin diyetiyle başlamaktadır: dük Jean'ın ilk gömüldüğü yer olan Montereau kilisesine bir şapel yapılacak ve burada hergün sürekli olarak *requiem* okunacaktır; aynı

kente bir Chartreuse manastırı yapılacak, cinayetin işlendiği köprünün üzerine bir haç dikilecek, Burgonya düklerinin defnedildikleri Dijon'daki Champmol manastırında bir ayin düzenlenecektir.[33] Ve bunlar, başnazır Rolin'in dük hesabına talep ettiği tazminatların yalnızca bir bölümüdür. Bunlara ek olarak, Roma, Gand, Dijon, Paris, Santiago de Compostela ve Kudüs'te, cinayet karşılığı ceza ödemesini hatırlatmaya yönelik mezar kitabeleri bulunan kiliseler ve kilise bölümleri yaptırılması talep edilmiştir.[34] Çok çeşitli biçimlere bürünen bu misilleme ihtiyacı, o çağın zihinsel yapısı içinde önceliğe sahip olmuş olmalıdır. Ve halk, hükümdarların yönetme tarzları içinde, bu ilkel ve basit kin ve intikam gerekçelerinden daha iyi neyi anlamış olabilir.

Hükümdara bağlılık, hâlâ çocuksu ve tepkisel bir karaktere sahip bulunmaktaydı: bu bağlılık, eski feodal kavrayışın bir genişlemesi olarak, ortaya kendiliğinden çıkan bir sadakat ve dayanışma ihtiyacıydı. Siyasal bir duygu olmaktan çok, bir partiye mensup olma duygusuydu. Orta Çağın son üç yüzyılı, partiler arasındaki bütün mücadeleler dönemi olmuştur. İtalya'da partiler daha XIII. yüzyılda pekişmişlerdir; Fransa ve Alçak Ülkeler'de ise, XIV. yüzyılda önemli hale gelmişlerdir. Zamanımızda yapılan tarihsel araştırmalar, bu partilerin oluşumunun tamamen siyasal-ekonomik nedenlerle açıklayabilme konusunda aciz kalmışlardır. Bu partilere atfedilen ekonomik rekabet, genelde iyi niyetten ölünse bile, belgelerden çıkartılması olanaksız olan, tamamen şematik bir inşadır. Ekonomik nedenlerin varlığını inkâr etmeksizin, partilerarası kavgaları açıklama konusunda sosyolojik yaklaşımın, siyasal-ekonomik yaklaşımdan daha başarılı olup olamayacağını sormak şu an için mümkündür.

Belgelerden hareketle, partilerin oluşumu aşağı yukarı şöyle açıklanabilir. Feodal dönemde özel kişilerin arasındaki düşmanlıkların, başkasına sahip olmak veya mertebe rekabetinden başka bir nedeni yoktur. Aile gururu, kan davası zorunluğu ve yandaşlar açısından da, her durumda sadakat: işte bunlar, bu mücadelelerin dolaysız nedenleri olmuşlardır. Krallık iktidarı güçlenip yayıldıkça, önceleri birbirlerinden ayrık olan ailelerarası kavgalar birleşmişler ve partiler halinde biraraya toplanmışlardır; ve bu partiler artık dostluk veya düşmanlıklarında, gelenek, dayanışma ve şereften başka bir neden kabul etmemektedirler.

Hollanda'da "Çobanpüskülleri" ile "Morinalar" arasındaki kavganın uzgörüşlü çağdaş bir tanığı, bu mücadelenin akla uygun hiçbir nedeni olmadığını bildirmiştir.[35] Nitekim Egmont ailesinin "Morinalar" ve Wassenaer ailesinin de "Çobanpüskülleri" haline gelmesinin tatmin edici hiçbir açıklaması yoktur. Çünkü bu iki soyu karşı karşıya getiren ekonomik anlaşmazlıklar, aslında bunların hükümdar karşısında farklı iki partiye mensup olmalarının sonucudur.[36]

Orta Çağ tarihinin her sahifesi, hükümdara karşı beslenen sadakat duygusunun derinliğini ve kendiliğindenliğini göstermektedir. Bir azizin hayatı olan *Marieken de Nimwegen*'in yazarı olan şair, Marieken'in kötü huylu halasının, Arnold ile Adolphe de Gueldre arasındaki anlaşmazlık konusunda kent burjuvalarıyla şiddetli bir şekilde tartıştıktan sonra, bu öfkesinin içinde yeğenini nasıl evden kovduğunu anlatmaktadır; daha sonra yaşlı dükün hapisten kurtulmasından çılgına dönen hala intihar etmiştir. Şair, böylece particiliğin tehlikeleri konusunda uyarmaktadır. Uç ve hiç kuşkusuz abartılı bir örnek olan intihan seçmiştir, ama bu örnek bu zihin halinin tutkulu yanını göstermeye uygundur.

Daha iç ferahlatıcı örnekler de vardır. 1462 yılında bir gece yarısı, Abbeville kentinin belediye meclisi üyeleri çanları çaldırmışlardır, çünkü Charolais kontunun bir habercisi gelmiş ve kent halkının Burgonya dükünün iyileşmesi için dua etmesini istemiştir. Dehşete kapılan burjuvalar, kalabalık bir halde kiliseye gitmişler, mum yakmışlar ve diz çökmüş veya secde etmiş bir durumda sabahlara kadar ağlamış ve dua etmişlerdir; bu arada çanlar tüm güçleriyle çalmıştır.[37]

Burgonyalı yanlısı olan Parisliler, 1429'da, vaazlarıyla çok heyecan uyandırmış olan Roland biraderin Armagnac yanlısı olduğunu ve kentlerde gizli bir ikna turuna çıktığını öğrenmişlerdir. Onu tanrıya ve azizlere havale ederek lanetleyen Parisliler, biraderin onlara İsa adına bir madalyon verdiği yere, Burgonyalıların işareti olan Saint-Andre haçını dikmişlerdir.[38] Ve Parisli burjuvanın dediğine göre, biraderin şiddetle karşı çıktığı zar oyunları, "ona rağmen" yeniden başlamıştır.

İnanan hiç de gündemde olmadığı Batı aleminde kilise içindeki büyük kopuşun, iki papanın adlarından başka bir şeylerinin bilinmediği Roma ve Avignon gibi birbirlerine çok uzak diyarlarda tutkuları ayağa kaldırabilmiş

olmasına inanmak zor olacaktır. Ancak bu kopuş, Hıristiyanlarla Müslümanlar arasındakine benzeyen fanatik bir kini harekete geçirmiştir. Bruges, Avignon'daki papaya boyun eğdiğinde, çok sayıda insan evini, işini veya dirliğini terkederek, parti duygularıyla uyum içinde yaşamak üzere Utrecht'e, Linge'e veya Roma'ya sadık başka bir diyakozluğa gitmiştir.[39]

1382'de meydana gelen Roosebeke çarpışmasından önce, Fransız ordusunun komutanları, ancak kutsal bir amaçla çıkartılan krallık sancağını Flamanlara karşı açmanın mümkün olup olmadığını tartışmışlardır. Karar lehte çıkmıştır, çünkü Flamanlar şehirlidirler, yani kâfirdirler.[40]

Yazar ve Fransız siyasal ajanı Pierre Sallmon, Utrecht'e yaptığı bir ziyaret esnasında, "Kilisedeki kopuştan yana olduğunu ve papa-karşıtı Benedictus'a inandığını söylendiğinden", Paskalya ayinine kendini kabul edecek bir papaz bulamamıştır; bu durumda, bir duahanede tek başına ve karşısında bir papaz varmış gibi günah çıkartmış ve Chartreux manastırında da *missa* ayinini dinlemiştir.[41]

Parti ve hükümdara sadakat duyguları, dış işaretlerin hatırlatma yetisi tarafından güçlendirilmekteydi: renkler, amblemler, dövizler, çığlıklar birbirini izlemekte; bunlar çoğu zaman cinayetlere, nadiren de mutlu olaylara gebe olmaktaydılar. 1380'de, genç VI. Charles'ın Paris'e girişi sırasında, hepsi de yeşil ve beyaz kıyafetlere bürünmüş yaklaşık iki bin kişi onu karşılamaya çıkmıştır. Paris 1411-1413 arasında üç kez işaret değiştirmiştir: Saint-André haçlı mor külahlar, beyaz külahlar, sonra yeniden mor külahlar. Papazlar, kadınlar ve çocuklar da bu amblemleri taşıyorlardı. Burgonya terörü sırasında, Paris'te 1411'de, her pazar Armagnaclar çan sesleri arasında afaroz ediliyorlardı. Aziz tasvirleri Saint-André haçıyla süsleniyorlardı ve söylendiğine göre bazı papazlar, missa ayini veya vaftiz sırasında ortodoks tarzda değil de, Saint-André haçı biçiminde haç işareti yapıyorlardı.[42]

O dönem insanının partisini veya senyörünü izlerkenki gözü kapalı tutkusu, aynı zamanda Orta Çağa özgü olan şu sarsılmaz adalet duygusunun, şu herşeyin bir ödülü olduğuna dair katı inancın da kısmen dışavurumu olmaktaydı. Adalet duygusu, hala dörtte üçü itibariyle pagan özellikler taşımaktaydı; bu bir intikam ihtiyacıydı. Aslında Kilise, barış ve af duygularına çağrıda bulunarak adli örfleri yumuşatmaya çalışmıştı; ama

öte yandan da, bu ödül arzusuna günaha karşı duyulan nefreti ilave ederek, adalet duygusunu azdırmıştı. Tepkisel ve şiddete yatkın zihniyetteki kişiler açısından, günah, çoğu zaman düşmanlarının eylemlerini adlandırmanın başka bir biçimi olmaktaydı. Adalet duygusu barbarca dişe diş kavrayışı ve günahtan dinden kaynaklanan bir şekilde nefret etme duygusu tarafından oluşturulan iki kutup arasındaki zirvesine ulaşmıştı ve üstelik, devletin sert bir şekilde cezalandırma ödevi, giderek daha acil bir ihtiyaç olarak hissedilmekteydi. Kemikleşmiş güvensizlik hali, kamu otoritelerinin terörist eylemlerde bulunmalarını gerektiriyordu. Cinayetin topluma yönelik bir tehdit ve tanrının yüceliğine bir hakaret olduğu konusundaki fikir yerleşik hale geldikçe, cinayet işleyenlerin kanbedeli ödeyerek cezadan kurtulmaları kavrayışı gerilemeye başlamıştır. Böylece, Orta Çağın sonu tam bir adli gaddarlık düzeni haline dönüşmüştür. Suçlunun cezasını hakettiğinden bir an için bile kuşku duyulmamaktadır. Halk, bizzat hükümdar tarafından verilen en sert cezalan onaylamaktadır. Yargıçlar, haydutluğa, büyücülüğe veya oğlancılığa karşı zaman zaman gerçek sertlik kampanyalarına girişmektedirler.

Bu adli gaddarlığın en çarpıcı yanı, yoldan çıkmış bir uygulama olmasından çok, halkın bu işten aldığı hayvani ve alıkça zevk, bir panayır eğlencesindekine benzeyen sevincidir.

Mons kentinin halkı, onun parçalandığını görme zevki için, bir haydudun kan bedelini olağandan çok daha yüksek ödeyerek, onu satın almıştır; haydudun “vücudu parçalanırken “halk, sanki yeni bir azizin bedeni hayata dönmüşcesine sevinç duymuştur”.[43] Avusturya hükümdarı Maximilien, 1488’te Bruges’de esirken, çarşının ortasındaki yüksek bir kerevetin üzerine işkence masası kurulmuştur, kral bütün bunları görebilmektedir. Ve halk, ihanetlerinden kuşkulanılan yüksek görevlilerin başlarına gelen belâları görmekten hiçbir zaman bıkmamıştır. Zavallıları yalvartan infazlar, halk onların uğradıkları işkencelerden daha fazla zevk alsın diye geciktirilmekteydiler.[44]

Fransa ve İngiltere’de, ölüm mahkûmlarına son şaraplı ekmeği vermemeye ve günah çıkartmasını engellemeye yönelik bir adet vardı: onların ruhlarını kurtarmak değil de, tersine cehennemde cezaya uğrayacakları konusunda emin olmalarını sağlayarak, can çekişirkenki ızdıraplarını artırmak söz konusuydu. Papa V. Clemens, 1311 deki Vienne

(Viyana değil, Fransa da bir kent) ruhani meclisinde, infaz edilenlerin kutsanması uygulamasını getirmeye beyhude uğraşmıştır. İdealist Philippe de Mezibres, bu hakkı elde etmek için önce V. Charles, sonra da VI. Charles'in nezdinde ısrarla uğraşmıştır. Fakat Mezieres'in "sert beyinciğimi çalıştırmanın bir değirmen taşını kıpırdatmaktan daha zor olduğunu söylediği başnazır Pierre d'Orgemont buna karşı çıkmış ve aslında çok bilge ve yumuşak biri olan V. Charles, hayatta kaldığı sürece bu usulde hiçbir değişiklik olmayacağını açıklamıştır. Ancak Jean Gerson'un çabalarının Mezieres'inkilere eklenmesinin sonucu olarak, 12 Şubat 1397 tarihli bir krallık fermanıyla, mahkûmların günah çıkartmalarına olanak verilmiştir. Reşit olmayan tarikat mensuplarının pişmanlık getiren mahkûmlara yardım edebilecekleri bir yer gösterilmesi için çok çaba harcayan Pierre de Craon, bu yeri belirtmek üzere Paris'te taş bir haç diktirmiştir.[45] Ama bunların olmasına rağmen, barbarca adet hiç de yok olmamıştır: Paris piskoposu Etienne Ponchier, 1500 yılından kısa bir süre sonra, V. Clemens'in kararnamesini yenilemek zorunda kalmıştır. 1427'de Paris'te soylu bir haydut asılmıştır. İnfaz sırasında, Naibin hazinedarbaşısı ona olan nefretini bağırarak dile getirmiş, günah çıkartılmasına olanak verilmesini engellemiş; mahkûma hakaretler yağdırarak arkasındaki merdivene tırmanmış, ona bir sopayla vurmuş ve mahkûma selâmetini düşünmesi için telkinde bulunan celladı dövmüştür. Dehşete kapılan cellat, işini hızlandırmış, bunun üzerine ip kopmuş, zavallı haydut düşmüş, bir bacağını, kaburgalarını kırmış ve bu halde merdivenleri yeniden çıkmak zorunda kalmıştır.[46]

Orta Çağ, bizim adalet kavrayışımızı utangaç ve çekingen hale getirmiş olan bütün fikirlerden habersizdi: vurgulu bir sorumluluk duygusu, yanılabilirlik duygusu, toplumun suçlu olduğu kanısı, cezalandırmaktan çok ıslah etme arzusu. Bundan da doğrusu, bu ifade edilmeyen fikirler, zaman zaman işlenen suçtan bağımsız olarak adaletin gaddar bir şekilde uygulanmasını engelleyen dolaysız merhamet ve affetme duygularının içinde mevcutlardı. Biz, tereddüt içinde verilen yumuşatılmış cezalara sahipken, Orta Çağ yalnızca iki aşırı uç tanımaktaydı: tam ceza veya af. Ve birisi affedildiğinde, suçlunun bu affı özel nedenlerden ötürü hak edip etmediği düşünülmüyordu; en açıkça işleneni de dahil her suç affa uğrayabilirdi. Uygulamada affı belirleyen unsur, her zaman saf merhamet olmuyordu: güçlü akrabaların işe karışmaları, suçlunun af belgesini

sağlayabiliyordu ve o çağın insanları bunu çok doğal buluyorlardı. Ancak bu af belgelerinin çoğu yoksul halk insanlarına yönelik olmuştur.[47]

Gaddarlık ile merhamet arasındaki zıtlık, her yerde Orta Çağ adaletine egemen olmuştur. Bir yandan yoksullar, hastalar, deliler derin acıma ve kardeşlik duyguları uyandırırlarken; öte yandan, bunlar inanılmaz bir katılık ve gaddarlık gösteren ve böylece acı bir alaya dönüşen muamelelere uğramışlardır. Kronikçi Pierre de Fenin, bir haydut çetesinin üyelerinin ölüm öyküsünü şu sözlerle bitirmektedir: "Ve topluluğun kahkahaları patladı, çünkü bunların hepsi de yoksul insanlardı".[48]

1425'te Paris'te bir "*esbatement*" (domuz boğma) eğlencesi düzenlenmiş ve silahlı dört kör adam bir domuz için dövüşmüşlerdir. Gece olunca silahlarını kuşanmış ve önlerinde gayda çalan biri ve üzerinde domuz resmi olan bir flama olduğu halde, kentte tur atmışlardır.[49]

Cüceler, tıpkı Velasquez'in onların çok melankolik çizgilerini resmettiği sıralarda İspanya sarayında olduğu gibi, XV. yüzyıl hükümdar saraylarında da aranılan bir eğlence aracıydılar. Bunlar, saraylarda verilen büyük şölenlerdeki sanatsal "yemekaraları"nda, maharetlerini ve bedensel biçimsizliklerini sergilemekteydiler. Burgonya dükü Philippe'ın sarışın cücesi Bayan Altını tanımayan yoktu; ona cambaz Hans'la güreş tutturuluyordu. Yavuz Charles ile Marguerite d'York'un 1468'deki düğünlerinde, "Melle de Bourgogne'un cücesi" Mme de Beaugrant, attan daha büyük bir aslanın üzerine çoban kızı kıyafetinde binmiş olarak ortaya çıkmıştır.[50] Aslan ağzını açıp kapatmakta ve bir hoşgeldin türküsü söylemektedir; çoban kızı genç düşese armağan edilmiş ve masanın üzerine konulmuştur.[51] Bu cüce kadınların kaderlerine ilişkin olarak bize ulaşan hiçbir yakınma yoktur, ama bu konuda bize daha çok şey söyleyen muhasebe defterlerine sahibiz. Bu düşes bir cüce kadın edinmiştir; cücenin anne ve babası arada sırada çocuklarını ziyarete gelmekte ve "kızını görmeye gelen deli Belon'un babasına" bir ikramiye verilmektedir. Bloislı bir çilingir, aynı yıl, biri "deli Belon'u bağlamak, diğeri de düşes hanımın maymunun boynuna takmak üzere" iki demir boyunluk yapmıştır.[52]

Aslında kral olduğundan ötürü sıradan ölümlülerden çok farklı bir tedavi uygulanan VI. Charles'a yapılan bakımın bir ayrıntısından hareketle, delilere nasıl bir muamele gösterildiğini kafamızda canlandırabiliriz. Kralın

çamaşırlarını değiştirebilmek için, yüzlerini siyaha boyayarak şeytana benzer hale gelmiş oniki adamla şaşırtmaktan daha iyi bir yol bulunamamıştır.[53]

Bu dönemin yüreklerinin katılığı içinde, onu adeta mahkûm etmemize engel olan saf bir yan vardır. Paris'i perişan eden bir salgın esnasında, Burgonya ve Orléans dükleri eğlence olsun diye bir aşk avlusu kurutmasını istemişlerdir.[54] 1418'deki korkunç Armagnaclar katliamının kesintiye uğradığı anlardan birinde, Paris halkı, Saint-Eustache kilisesinde Saint-André kardeşlik örgütünü kurmuşlardır; rahipler ve halk, kırmızı güllerden bir çelenk taşımaktadır; "kilise sanki gülsuyuyla yıkanmışcasına gül kokmuştur".[55] Arras halkı, 1461 yılında kenti tıpkı bir salgın hastalık gibi sarmış olan cadılık davalarının iptal edilmesini, "ahlaklı hale getirilmiş çılgınlıklar"ın temsili için bir yarışma düzenleyerek kutlamıştır. Yarışmanın birincilik ödülü gümüş bir zambak, dördüncülük ödülü de bir çift besili horozdur. İşkence altında can veren kurbanlar tamamen unutulmuştur.[56]

Hayat o kadar şiddet ve çelişki doluydu ki, kan ile gül kokusunu birbirine karışmış bir şekilde yayıyordu. Çocuk kafalı devler olan bu dönem insanları, cehennem korkusuyla çocukça zevkler, gaddarlık ile sevgi arasında gidip gelmişlerdir. Dünya zevklerinden tam bir kaçınma veya dünyevi zevklere çılgınca bir dalış: bu insanlar hep bir uçtan diğerine savrulmuşlardır.

Bu dönemin aydınlık ve neşeli yanına ilişkin çok az şey zamanımıza kadar korunabilmiştir; XV. yüzyıl ruhunun mutlu yumuşaklığı ve duruluğu, o dönem resminin içinde erimişe veya müziğinin aydınlık saflığı içinde billurlaşmışa benzemektedir. Bu kuşakların gülüşü artık sona ermiştir onun yaşama gustosu ve kaygısız sevinci artık yalnızca halk türkülerinde ve fars tipi oyunlarda bir yere sahiptir. Sanatın dışındaki her yerde karanlık hüküm sürmektedir. Vaazların tehditkâr uyanlarında; edebiyatta ifade edilen iç çekmeleri ve bezginlikte; kroniklerin ve belgelerin tekdüze anlatılarında; heryerde günah haykırmakta ve sefalet inlemektedir.

Gurur, öfke ve tamahkârlık gibi en büyük günahlar, Orta Çağ bittikten sonra, daha önceki yüzyıllarda sayesinde yayıldıkları arsız küstahlığı artık bir daha yanlarında bulamayacaklardır.

Burgonya düklük hanedanının bütün tarihi, kahramanca bir gurur şiiridir. Cesur Philippe'in iyi talihinin kaynağını oluşturan şövalyece cesaret eylemi, Korkusuz Jean'ın korkunç hasedi, diğer bir Muhteşem olan İyi Philippe'in ihtişam tutkusu ve nihayet Yavuz Charles'ın delice gözükaralığı ve inadı. Bu adamların sahip oldukları ülkeler, Avrupa'nın en verimli olanlarıydı: Şarap ve güçten yana zengin Burgonya, "öfkesi burnunda" Pikardiya, zengin ve obur Flandre. Buraları aynı zamanda, resim, heykel, müzik sanatlarının ihtişamının seferber edildiği; en korkunç intikamlar ile en şiddetli barbarlıkların, soyluların ve burjuvaların arasında hiçbir engel tanımadan iş gördükleri ülkelerdir de.[57]

Bu dönemin bilincine en çok vardığı günah tamahkârlık olmuştur. Gurur, mülkiyet ve zenginliğin henüz çok hareketli olmadıkları feodal ve hiyerarşik zamanların günahıdır. İktidar, henüz parayla öncelikli bir ortaklık kurmamıştır; daha kişiseldir ye tanınması için, kendini kalabalık bir maiyet, değerli süsler, senyörün kentlere etkileyici girişleriyle dışa vurması gerekmektedir. Diğer insanların üzerinde olma bilinci, dış biçimler aracılığıyla beslenmektedir: diz çökmeler, biat etmeler, sadakat yeminleri, ihtişamlı görünüş; bütün bunlar, yüceliği gerçek ve meşru birşey olarak göstermeye yöneliktirler.

Gurur, hem simgesel, hem de ilahiyat açısından bir günahtır. Kibir, bütün kötülüklerin kökeninde yer almaktadır; Lüsifer'in gururu, bütün yoldan çıkmışların kökeni ve nedeniydi. Aziz Augustinus'un bu konudaki yargısı böyleydi ve bu günah böyle kavranılmayı hâlâ sürdürüyordu. Hugues de Saint-Vidor, "gurur, bütün günahların kaynağıdır, tıpkı kök ve saplar gibi ondan çıkarlar" demektedir.[58] Fakat Kutsal Kitaplarda bu kavrayış, *A superba initium sumpsit omnis perditio*[59] biçiminde ifade edilmişse de, *Radix omnium malorum est cupiditas*[60] da denilmektedir. Ve XIII. yüzyıldan itibaren, her kötülüğün anasının gururdan çok gözüdoymazlık, yani Dante'nin *cieca cupudigia* dediği tamahkârlık olduğunun düşünülmesi başlamışa benzemektedir.

Tamahkârlık, gururun sahip olduğu simgesel ve dinbilimsel karaktere sahip değildir doğanın ve tensel isteklerin itkisiyle ortaya çıkan, tamamen dünyevi bir günahtır. Gözü doymazlık, iktidar koşullarının para dolaşımı nedeniyle değiştiği bir dönemin egemen günahıdır. İnsan saygınlığının

değerlendirilmesi, aritmetik bir sorun haline gelmiştir. Çılgınca tamahkârlığını tatmin etmek ve zenginlik yığmak isteyen kimselerin önünde sınırsız bir alan açılmaktadır. Ve bu zenginlikler, kredi üzerinde temellenen kapitalizmin onlara ileride vereceği hayaletlere özgü elegelmezliği henüz kazanmamışlardır; hayallere henüz sarı ve ele gelir altın musallattır. Zenginliklerin yararı, henüz dolaysız ve ilkeldir: bu yarar henüz, otomatik ve göze görünmeyen bir birikim mekanizması tarafından artırılmış değildir; zengin olmanın tadı ya lüks ve savurganlık ile, ya da kaba tamahkârlık ile çıkartılmaktadır. Savurganlık halinde, gözü doymazlık gurura eklenmektedir. Gurur henüz kaybetmemiştir, ihtişam arzusu hâlâ çok canlıdır. İlkel gurur ile gözü doymazlığın bu birliği, sona ermekte olan Orta Çağa, izleyen dönemlerin kaybedecekleri şu azgın tutkululuk tonunu vermektedir. Bu daha sonraki dönemlerde kaybolacaktır, çünkü Protestanlık ve Rönesans tamahkârlığa etik bir taban koşmuşlardır: onu refahın yararlı yaratıcısı olarak tanıyarak meşrulaştırmışlardır.

Kroniklerde ve atasözlerinden dinsel şiirlere kadar tüm edebiyat alanında, zenginlere karşı aynı hınç, büyüklerin tamahkârlığına karşı aynı yakınma dile getirilmektedir. Sanki ahlaki bir öfke tonuyla ifade edilen, bulanık bir sınıf savaşı kavrayışı söz konusudur. Bu konuda, belgeler kronikler kadar konuşkandırlar, çünkü adli davalara ilişkin bütün resmi belgelerde, tamahkârlığın en arsızca olanı sergilenmektedir.

1436’da iki dilenci arasında çıkan bir kavgada birkaç damla kan dökülmüş ve bir Paris kilisesi bu nedenden ötürü kirlenmiştir. Bu kilisenin kenttekilerin en büyüklerinden biri olmasına rağmen, ibadete yirmi iki gün süreyle ara verilmiştir; gösterişe çok düşkün, tamahkâr, durumunun gerektirdiğinden çok daha fazla bu dünyaya dönük bir adam olan piskopos Jacques de Chatelier, bu iki sefilin zaten sahip olmadıkları bir miktar parayı ödememeleri halinde, kiliseyi yeniden ibadete açmayı reddediyordu. Onun yerine geçen Denys de Moulins’in zamanında, 1441’de bundan daha beteri olmuştur. Yeni piskopos, talep ettiği paranın kilise tarafından ödenmemesi yüzünden, hepsinin en ünlüsü olan Innocents mezarlığında dört ay süreyle defin ve ayin yapılmasını yasaklamıştır. Bu piskopos, “eğer para veya ona denk düşen birşey elde edemezse, insanlara karşı çok acımasız oluyordu; ve yemin billah söylendiğine göre, Paris parlamentosunda elliden fazla davası görülüyordu, çünkü ondan davasız birşey elde etmek mümkün değildi.”[61]

Halkın zenginlere karşı duyduğu müthiş öfkeyi ve vaizler ile şairlerin onlara karşı saldırılarını anlayabilmek için, bu çağın “yeni zenginler”inin, örneğin Orgemont ailesinin tarihini incelemek gerekir.[62]

Halk, kendi kaderini ve ülkesinin kaderini ancak kötü bir yönetim, sömürü, savaş, talan, sefalet ve salgın hastalıklar dizisi olarak kavrayabilmektedir. Ardı arkası kesilmeyen savaşlar, kırda ve kentte tehlikeli bir serseri grubunun yol açtığı bitmez tükenmez karışıklıklar, katı ve güvenilmez bir adalet mekanizmasının tehdidi ve bunlara ek olarak, cehenneme, şeytana ve cadılara karşı duyulan, iç sıkıntısı yaratan korku; bütün bunlar hayatın karanlık arka planını oluşturan genel bir kaygıyı harekete geçiriyorlardı. Ve hayatları tehlikeli bir güvensizlik içinde geçenler yalnızca yoksullar değildi; soyluların ve yöneticilerin de hayatı tehlikeler ve ani kader değişiklikleriyle doluydu. Pikardiyalı Mathieu d’Escouchy, XVI. yüzyılda çok bol olan şu tarihçilerden biridir: basit, özenli, tarafsız, şövalye idealine ve o dönemin cari ahlâkına saygılı olan kroniği, ciddi bir tarihsel çalışmaya girişmiş olan dürüst bir adamın eserine benzemektedir. Fakat, Fresne de Beaucourt’un arşivlerden çekip çıkardığından bu yana, bu yazarın hayatını biliyoruz.[63] 1440-45 arasında Peronne kentinde danışman, belediye meclisi üyesi, jüri üyesi, yargıç olan adamımızı daha kariyerinin başında, vekiliharç Jean Froment’ın ailesiyle bir kavgaya girişmiş olarak buluyoruz. Bu kavga davalara yansıyacaktır. Daha sonra, bu kez vekiliharç, d’Escouchy’nin peşini bırakmayacak ve sahtekârlık ile cinayet *(“exces et attemptat”)* nedeniyle dava açacaktır. Yargıç d’Escouchy de kendi hesabına, düşmanının dul karısına karşı cadılık takibatına girişecek, ona bir tuzak kuracaktır; fakat kadın, d’Escouchy’yi soruşturmasını adli makamlara teslim etmek zorunda bırakan bir emirname elde etmiştir. Olay Paris Parlamentosuna gelmiş ve d’Escouchy ilk kez hapishaneyle tanışmıştır. Bir keresinde savaş esiri, diğerlerinde de cinayet nedeniyle olmak üzere, onu çoğu keresinde prangaya vurulmuş olarak, altı kere hapishanede göreceğiz. Fronment’ın oğullarından biri, onu bir çarpışmada yaralar. Tarafların ikisi de, diğerine saldırması için haydut tutar. Bu uzun kavga nihayet belgelerde yer almaz olunca, ortaya başka cinayetler çıkar. Yargıç bir keşiş tarafından yaralanmış, bunun arkasından yeni yakınmalar gelmiştir. D’Escouchy, 146l’de Nesles kentine taşınır, cinayet işlediğinden kuşkulanılıyora benzemektedir. Ama bu durum onun kariyerinde ilerlemesini engellemez:

kâhya, Ribemont yargıcı, Saint-Quentin'de kral vekiliharcı olur; artık soylu da yapılmıştır. 1465'te Montlhary'de kral hesabına Cesur Charles'a karşı çarpışır ve burada esir düşer. Başka bir askeri seferde sakat kalır ve evlenir, ama bu onun sakin bir hayata başlamasına neden olmaz. Sahte resmi mühür yapımından sanık olarak ortaya çıkar ve *"hırsız* ve katil" olarak Paris'e sevkedilir; Compiegneli bir yargıçla kavgasından ötürü işkenceye uğrar, üst mahkemeye başvurması engellenir, mahkûm olur, beraat eder, sonra gene mahkûm olur ve bunlar, bu kin ve infaz kariyeri belgelerde kaybolana kadar sürer gider.

Bu dönemin içinde yaşadığı güvensizlik ve kaynaşma hakkında bir fikir sahibi olabilmek için, Villon'un Vasiyetnamem adlı eserinde zikrettiği veya hedef aldığı kişilerin, Pierre Champion tarafından yapılan derlemede yer alan özelliklerini okumak[64] veya Tuetey'nin *Journal d'un bourgeois de Paris*'ye (Parisli Bir Burjuvanın Günlüğü) yaptığı şerhlere bakmak gerekir. Bunlar, sonu bir türlü gelmeyen davalar, kötülükler, kavgalar ve infazlardan başka birşey değillerdir. Ve burada söz konusu olanlar, adli, dinsel veya diğer belgelerden çıkartılan, rastlantı eseri ele alınan hayat hikâyeleridir. Bir cinayetler ve katliamlar derlemesi olan, Jacques du Clercq'inki veya Metzli bir burjuva olan Vigneuilleslü Philippe'in *Günlük'ü* gibi kronikler,[65] bize onların çağı hakkında herhalde daha da karartılmış bir görüntü sunmaktadırlar; af belgeleri için de aynı durum söz konusudur, çünkü bunların konusu cinayetlerdir. Fakat herhangi bir kişinin hayat hikâyesi bile, en karanlık anlatıları teyid ediyora benzemektedir.

Kötü bir dünya söz konusudur. Kin ve şiddet hüküm sürmekte, adaletsizlik ortalığa egemen olmaktadır. Ve dünyanın sona ereceği gün yaklaşmaktadır. Ama insanlık dine geçmemektedir; Kilise mücadele etmekte, vaizler ve şairler yakınmakta ve insanları dine çağırmaktadırlar, ama boşuna.

İkinci Ayırım

Daha İyi Bir Hayata Duyulan Özlem

Her dönem daha iyi bir dünyaya özlem duyar. Şimdiki zaman ne kadar karanlık ve karışıksa, bu istek o kadar derinleşir. Orta Çağın sona ermeye yüz tuttuğu sıralarda, hayat koyu bir melankoliye gömülmüştür. Rönesansın tüm tarihi boyunca sesi duyulan yaşama sevinci, kendi gücüne güvenme, acaba XV. yüzyıl Fransız-Burgonya aleminde de işitilmekte midirler? Bu dönem, buralarda önceki dönemlerden daha mı mutsuz olmuştur? Bazen bunun böyle olduğunu düşünme eğilimine kapılıyoruz. Eğer tarihçiler, şairler, vaazlar, dinsel eserler ve resmi belgeler gibi geleneksel kaynaklara bakılacak olursa, kin, kavga, kötülük, tamah, kabalık ve sefaletten başka birşey bulmak mümkün değildir. Bu durumda, bu dönemin gurur, gaddarlık ve ölçüsüzlükten başka bir sevinç kaynağı tanıyıp tanımadığını, herhangi bir yerde sakin yaşama sevincinin var olup olmadığını sormak meşru hale gelmektedir. Her dönemin, mutluluğundan çok çektiği acılara ilişkin izler bıraktığı doğrudur. Hiç de makul olmayan bir kanıya göre, insanlara atfedilen sevinç ve huzur toplamı bir dönemden diğerine değişmez. Ve zaten Orta Çağın sevinçli yanının ışıkları yansımaktadır; bu sevinç halk türkülerinde, müzikte, huzurlu manzara resimlerinde ve portrelerde görülen ciddi figürlerde yaşamaya devam etmektedir.

Fakat XV. yüzyılda, hayatı açıkça övmenin ne moda, ne de iyi bir konuşma tarzı olduğunu söylemek mümkündür. Bu hayatın yalnızca acılarını ve umutsuzluklarını zikretmek uygun düşmekteydi. Dünya sonuna doğru giderken, dünyevi olan herşey de yozlaşmaktaydı. Rönesans döneminden XVIII. yüzyıla kadar artarak ilerleyecek olan iyimserlik, bu sıralarda Fransız zihniyetine henüz yabancıydı. Kendi dönemlerinden umut ve memnuniyetle ilk bahsedenler kimlerdir? Bunlar ne şairler, ne ilahiyat düşünürleri, ne devlet adamları olup, okumuşlar ve hümanistlerdir. Antik bilgeliği yeniden bulan bu insanlar, bundan ötürü zamanlarına ilişkin olarak sevinç çığlıkları atmışlardır: bu, entelektüel bir zaferdir. Ulrich von Hutten'in iyi bilinen *"O saeculum! O literae! Juvat vivere"* (Ey dünya, ey edebiyat, yaşamak ne kadar sevinç verici birşey!) nidası insandan çok,

okumuşun heyecanını ifade etmektedir. XVI. yüzyılın başına ilişkin olarak, o dönemin mükemmelliğini dile getiren çok sayıda övgü zikredilebilir; ama bunların neredeyse tamamı yalnızca zihinsel alanın yeniden doğuşuna atıfta bulunmakta, genel anlamda birer yaşama sevincinin dile getirilmesi olmamaktadırlar. Zaten hümanistin iyimserliği, dinsel kökenli bir tavır olan, dünyayı küçümsemeye yönelik eski tutum nedeniyle yumuşamış durumdadır. Bir hümanistin hayat karşısındaki tutumunu, Hutten'in fazlasıyla zikredilen sözlerinden çok, Erasmus'un 1517'ye doğru yazdığı mektuplar ortaya koymaktadır. Erasmus, 1517 yılının başında Wolfgang Fabricius Capito'ya,[66] "hem 51 yaşıma girdiğimden yeteri kadar yaşlandığımı düşündüğümden, hem de Hıristiyan inancının, imanına dört elle sarılanlara daha mutlu bir hayat umudu vermesinden ötürü bir insanın bu hayatta tamah edebileceği hiçbir mükemmel veya çok hoş birşey bulamadığım için, hayata öyle dört elle sarılmış değilim" diye yazmaktadır. "Bununla birlikte şu an için, sadece yakın bir gelecek içinde bir cins altın çağın doğumunu görebilmek üzere, bir süre boyunca yeniden genç olmayı isterdim". Daha sonra, Avrupa hükümdarları arasında hüküm sürmekte olan uyumu ve onların barış arzusunu -barış, Erasmus için çok değerliydi- tasvir etmektedir: "Herşey, yalnızca iyi âdetlerin ve Hıristiyan imanının değil, aynı zamanda saf ve gerçek[67] edebiyat ile çok güzel disiplinlerin de yeniden doğup gelişecekleri konusundaki umudumu teyid ediyor". Bundan, hükümdarların korumaları sayesinde gelişme olacağını kastettiğini anlayınız. "Sanki bir işaret verilmişçesine, her yerde birden ünlü dahilerin uyanıp dikilmelerinden ve edebiyatı ihya etmek üzere birlikte çalışmalarından anlaşıldığı üzere, bunları (hükümdarların) iman duyularına borçluyuz" *(ad restituendas optimas literas).*

İşte, Rönesans ve hümanizmaya egemen olan XVI. yüzyıl iyimserliğinin katışıksız bir dışavurumu. Bu iyimserlik, genelde bu dönemin karakteristik bir özelliği olduğuna inanılan şu taşkın yaşama sevincinden çok farklıdır. Erasmus'un yaşama sevinçlerine ilişkin değerlendirmesi, utangaç, biraz ölçülü ve herşeyden önce entellektüeldir. Ama bu, XV. yüzyılda İtalya hariç hiçbir zaman duyulmamış bir sestir. 1400'ler civarında Fransa'da ve Burgonya hanedanına bağlı topraklarda, yazarlar hâlâ hayattan yakınmayı iş edinmiş durumdaydılar. Ve dikkat çekici (ama benzersiz değil: örneğin Byronculuk) birşey olarak, bu yazarlar

sosyete hayatıyla ne kadar ilişkideyseler, mizaçları o kadar karanlıklaşmaktaydı. Döneme özgü bu melankoliyi en fazla dışa vuran kişiler, manastırda yaşamak veya kendini araştırmaya adamak üzere bu dünyadan el etek çekenlerden çok, saray kronikçi ve şairleridir. Yüksek kültüre sahip olmayan, aklın verdiği zevklerden tad almayan bu kişiler, dünyanın kötüye gitmesine ağlamakta ve adalet ile barıştan umutlarını kesmektedirler.

Hiç kimse, bunların kaybedilmesine Eustache Deschamps kadar üzülmemiştir.

Temps de doleur et de temtacion,
Aages de plour, d'envie et de tourment,
Temps de langour et de dampnacion,
Aages meneur pris du definement,
Temps plains d'orreur qui tout fait faussement,
Aages menteur, plain d'orgueil de d'envie,
Temps sanz honeur et sanz vray jugement,
Aage en tristour qui abrege la vie.[68]
Acı ve günah zamanları,
Gözyaşı, haset ve karışıklık çağları,
Çöküntü ve lânetlenme zamanları,
Sona götüren çağlar,
Herşeyi sahte hale getiren dehşet dolu zamanlar,
Gurur ve haset dolu, yalancı çağlar,
Şerefsiz ve gerçek adaletten yoksun zamanlar,
Hayatı kısaltan hüzünlü çağ.

Eustache Deschamps, bu ton dahilinde, aynı tema üzerinde çeşitlemeler olan bir düzine kadar donuk ve monoton balad yazmıştır. Soylu çevrelerinde herhalde melankoliye genel bir yatkınlık egemendi; aksi takdirde bu şiirlerin bu kadar tutulmalarını açıklamak güçleşecektir.

Toute liesse deffaut,
Tous coeurs ont prins par assaut
Tristesse et merencolie[69]
Tüm sevinçler yokedildi,
Bütün kalpler işgal edildi,
Hüzün ve melankoli tarafından.

Deschamps'dan üç çeyrek yüzyıl sonra, Jean Meschinot hâlâ aynı tarzda ağlaşmaktadır.

O miserable et tris dolente vie!..
La geurre avons, mortalite, famine;
Lefroid, le chaud, le jour, la nuit nous mine;
Puces, cirons et tant d'autre vermine
Nous guerroyent, brefı, misire domine
Noz mechans corps, dont le vivre est tris court.
Ey sefil ve çok hüzünlü hayat!
Savaş, ölüm, açlık çekiyoruz;
Soğuk, sıcak bizi gece gündüz tüketiyor;
Bitler, kurtlar ve daha bir sürü haşerat
Bize savaş açmışlar, sözün kısası sefalet,
Çok kısa ömrü olan bedenlerimize egemen.

O da herşeyin kötü gittiğinden emindir: artık adalet diye birşey kalmamıştır, güçlüler zayıfları sömürmekte ve zayıflar da birbirlerini sömürmektedirler. Tutulduğu hastalık hastalığından ötürü intiharın eşiğine geldiğini iddia etmekte ve kendini şu ifadelerle tasvir etmektedir:

Et je, le prouvre escrivain,
Au coeur triste, faible et vain,
Voyant de chascun le dueil,
Soucy me tient en sa main;
Toujours les larmes il l'oeil,
Rien fors mourir je ne vueil[70]
Ve ben, fakir yazar,
Kalbi hüzünlü, zayıf ve boş,
Herkesi matem halinde gördüğümde,
Kaygı alır beni pençesine;
Gözlerim hep yaş dolu,
Ölmekten başka birşey istemem.

Soyluların ruh hallerine ilişkin olarak bilebildiğimiz herşey, kara düşüncelere dalma konusundaki şu duygusal ihtiyaca tanıklık etmektedir. Hemen herkes sefaletten başka birşey görmediğini, bundan da beterini beklediğini ve şimdiye kadarki hayatını bir daha yaşamak istemeyeceğini bildirmektedir. Burgonya düklerinin kronikçisi Georges Chastellain, kendini

“Ben, karanlıklar ile kalın yakınma sislerinin buluştuğu yerde doğmuş olan acılı bir adamım” diye tanımlamaktadır.[71] Ardılı olan şair ve Yavuz Charles’ın kronikçisi Olivier de la Marche, “La Marche çok acı çekti” lâfını kendine şiar edinmiştir; hayatin tadını acı bulmaktadır ve portresi, bu dönem çehrelerine özgü olan ağlamaklı ifadesiyle bizi etkilemektedir.[72]

Hiç kimse, İyi Philippe kadar dünyevi gururla dolu ve başarıyla taçlanmış bir hayat yaşamışa benzememektedir. Ama bu şanın altında da, yüzyılın cesaret kırıklığı saklanmışa benzemektedir. Örneğin, bir yaşındaki oğlunun ölümünü haber aldığında şöyle haykırmıştır: “Eğer tanrı bana bu kadar genç ölmeyi nasip etseydi, kendimi mutlu sayardım”.[73]

Sanki zihnin ciddi bir faaliyetinin acıyla belirlenmesi şartmışçasına, melankoli kelimesinin bu dönemde aynı anda hüzün, derin ve kaygı veren düşünce ve fantezi anlamlarına geldiğini işaret etmek gerekir. Bir haber aldıktan sonra düşüncelere dalan Philippe d’Artevelde’e ilişkin olarak, Froissart şunları yazmıştır: “bir süre düşündükten *(merencoliet)* sonra, Fransa kralının habercisine cevap vermeye karar verdi”. Ve Deschamps, hayal gücünü aşacak kadar çirkin birşeyden söz ederken, “hiçbir sanatçı onu resmedecek kadar hayal gücüne *(merencolieux)* sahip değildir’’ demiştir.[74]

Bu hayal kırıklığına uğrayanların, bu yaralı insanların kötümserlikleri dinsel bir öge içeriyor olmakla birlikte, bu pek önemli bir boyutta değildir. Bunların melankolilerinde, kuşkusuz dünyanın kaçınılmaz sonunun beklenmesi vardır. Bu bekleyiş zihinlere, dilenci tarikatlarının vaazları tarafından yeni bir güç ve yeni bir renkle nakşedilmiştir. Çağın hüznü ve kader değişiklikleri ile sürekli savaşlar da zaten bu fikri güçlendirmek için iş başındadırlar. XVI. yüzyılın son yılları esnasında, büyük kopuştan bu yana kimsenin cennete girmediğine dair bir halk inancı varmışa benzemektedir.[75] Ancak, saray insanlarının çoğu tarafından ifade edilen bu moral çöküntünün dinle fazla bir ilişkisi yoktur. En fazlasından, dinsel fikirlerin bu cesaret kırılması tabanı üzerine biraz renk serptikleri söylenebilir.

Hayatı karartma arzusu, aslında gerçek bir dinsel esinin çok uzağındadır. Deschamps, dünyanın çocuklaşmış bir ihtiyar olduğunu söylemektedir; bu yaşlı başlangıçta masumdur, sonra uzun bir süre boyunca adil, erdemli ve cesur olmuştur.

Or est laches, chetis et molz,
Vieulx, convoiteus et mal parlant:
Je ne voy que foles et folz...
La fin s'approche en verité...
Tout va mal... [76]
Gevşek, hastalıklı ve zayıfız,
Yaşlı, tamahkâr ve kötü dilliyiz:
Kadınlı erkekli delilerden başkasını görmüyorum...
Sonumuz gerçekten yaklaşıyor...
Herşey kötüye gidiyor...

Söz konusu olan yalnızca hayattan bıkkınlık olmayıp, aynı zamanda hayatın kendinden ve kaçınılmaz sıkıntılarından duyulan korkudur da. Deschamps'ın şiirleri, hayata yönelik çapsız sitemlerle doludur. Çocuğu olmayanlar mutludurlar, çünkü küçükler bağrış çağrış ve pislikten, sıkıntı ve kaygıdan başka birşey vermezler; onlara elbise, ayakkabı almak, onları doyurmak gerekir. Her zaman düşme ve yaralarıma tehlikesiyle karşı karşıyadırlar. Bir hastalığa yakalanır ve ölürler; veya eğer büyüyebilirlerse, kötü yola sapar ve hapse girerler. Yalnızca kaygı ve üzüntü verirler; endişelerimizi, çabalarımızı ve eğitimleri için katlandığımız maliyetleri telafi edecek hiçbir sevinç vermezler. Eciş bücüş çocuklara sahip olmaktan daha büyük bir felâket var mıdır. Şair, bu çocuklar için tek bir merhametli söz bile etmez, çünkü biçimi bozuk insanın kötü olduğunu söyler ve bu konuda Kutsal Kitaba atıfta bulunur. Bekârlar mutludurlar, çünkü eğer bir adamın kötü bir karısı varsa, hayatı bir cehennem olur; ve eğer iyi bir karısı varsa, her zaman onu kaybedeceği endişesiyle yaşar. Başka bir ifadeyle, mutsuzluk kadar sevinçten de korkulmaktadır. Şair, ihtiyarlıkta yalnızca kötülükler ve bıkkınlıklar, ruhun ve bedenin ağlanası çöküşü, gülünçlük, tatsızlık görmektedir. Kadınlarda otuz, erkeklerde elli yaşlarında olmak üzere, yaşlılık erken gelir ve her iki cins için ömür altmış yıldır.[77] İşte Dante'nin *Convivio* adlı kitabında dingin bir idealizm içinde tasvir ettiği, yaşlının saygıdeğerliğinin uzağındayız.[78]

Daha saf ve daha yüksek bir çilekeşliğin ifade edilmesinde bile, gerçek imandan çok hayata karşı duyulan kaygıyı bulmaktayız. Eleştirilecek hiçbir yanı bulunmayan, ilahiyatın ışığı Jean Gerson, kızkardeşlerini evlilikten vazgeçirmek üzere bir inceleme yazdığında, kanıtlarının arasına

evlilik durumuna bağlı olan mutsuzlukların uzun bir listesini de koymuştur. Koca, ayyaş, müsrif veya cimri olabilir. Eğer iyi ve dürüstse; kötü bir hasat, hayvanların ölmesi veya bir sel baskını onu mallarından edebilir. Gebe kalmak ne büyük felakettir! Kaç tane kadın doğururken ölmüştür! Çocuğunu emziren anne, ne rahat ne de huzur görür. Çocuklar biçimsiz veya söz dinlemez olabilirler; koca ölebilir ve dulunu kaygılar ve fakirlik içinde bırakabilir.[79]

İnsani sefaletin yol açtığı derin bir cesaret kırıklığı: işte, ani ve çocukça bir neşe veya körlemesine sevinçler yerlerini düşünceye bıraktıklarında, insanların ruhunu dolduran duygu budur. Öyleyse her dönemin arzuladığı şu güzellikler alemi nerededir?

Her zaman ideal hayata giden üç yol olmuştur. Önce dünyadan elini eteğini çekmek. Bu durumda, mükemmellik hayatin ve zamanın ötesinde yer almakta ve bu süfli dünyanın şeylerine yönelik her ilgi, vaadedilmiş mutluluğu geciktirmekten başka birşey yapmamaktadır. Bütün büyük uygarlıklar bu yolu izlemişlerdir. Hıristiyanlık, dünyadan el etek çekme idealini kişisel ve toplumsal mükemmelliğin temeli olarak zihinlere öylesine bir yerleştirmiştir ki; dünyanın bilinçli bir şekilde iyileştirilmesi ve mükemmelleştirilmesine yönelik olan ikinci yolu izlemek çok uzun süre mümkün olmamıştır. Orta Çağ bu ikinci yolu, ancak şöyle bir ucundan tanıyabilmiştir. Bu çağın insanları, dünyayı ancak olabildiği kadar iyi veya kötü olarak görüyorlardı: hepsi de tanrı tarafından ihdas edildiğinden, bütün kurumlar iyiydi; fakat insanların günahkârlığı dünyayı sefalet içinde tutuyordu. Siyasal ve toplumsal kurumların iyileştirilmelerine ve ıslah edilmeleri yönünde bir çaba gösterilmesine dair fikir ortaya çıkmamıştı. Kendi yolunda yapabileceğinin en iyisini yapmak, dünyaya yararlı olabilecek tek erdemdi ve zaten burada da gerçek amaç, öte dünyaydı. Yeni bir toplumsal biçim yaratıldığında bile, bu öncelikle iyi eski yasanın ihya edilmesi veya kötüye kullanımlarının telâfisi olarak ele alınmaktaydı. Fransız monarşisinin Aziz Louis'den itibaren giriştiği ve Burgonya düklerinin kendi devletlerinde sürdürdükleri büyük yasama faaliyeti de dahil, yeni bir organizmanın bilinçli bir şekilde ihdası nadir bir olaydır. Hem Fransızlar, hem de Burgonyalılar, bu yasama faaliyetiyle daha etkin bir toplumsal düzenin ve biçimlerin gelişiminin tamamlanmadığının bilincine ancak Şöylesine bir varabilmişlerdir. Önlerinde hiçbir kesin

siyasal gelecek yoktur; fermanlarını herşeyden önce iktidarlarının kullanımı ve kamunun yararına görev yapmaları nedeniyle çıkartmakta ve gene aynı nedenlerle bir danışma meclisi oluşturmaktadırlar.

Genel karamsarlığa, dünyaya ilişkin işleri iyileştirme konusunda kararlı ve genel bir söylemin yokluğundan daha fazla katkıda bulunan birşey olmamıştır. Eğer bu süfli dünyada hiçbir iyileşme umudu yoksa, şeylerin daha iyi bir düzen içinde olmasına özlem duyan ve aslında bu dünyayı ondan vazgeçemeyecek kadar çok seven insan, doğal olarak umutsuzluğa düşer. Dünyanın bilinçli bir şeklide iyileştirilmesi arzusuyla birlikte, hayat karşısındaki korkunun yerini cesaret ve umuda bırakacağı yeni bir dönem başlayacaktır. Gerçekte, bu kavrayış ilk kez XVIII. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Rönesans, hayatı enerjik bir şekilde kabul edişinin kaynaklarını başka tatmin alanlarında bulmuştur. XVIII. yüzyıl, insanın ve toplumun mükemmelleştirilebilecekleri düşüncesini merkezi bir dogma düzeyine çıkartmıştır; izleyen yüzyıl, bu çocukça inancı kaybedecek, ama bu inançtan kaynaklanmış olan cesaret ve iyimserliği koruyacaktır.

Daha güzel bir dünyaya götüren üçüncü yol, üç yolun en kolayı ve sahtesi olan düş yoludur. Madem ki gerçek bu kadar kötü, dünyadan vazgeçmek bu kadar zordur, o halde fantezi aleminde yaşayalım, gerçeği ülküselin coşkusu içinde unutalım. Sarhoş edici kaçamağın gerçeklemesi için basit bir ayarlama yeterlidir: bir düş geçmişine, bu geçmişin kahramanlığına ve erdemine veya doğada yaşama sevincine yöneltilen bir bakış. Antik çağdan bu yana edebi kültürün tümü, yalnızca kahraman, bilge ve çoban hayatı temalarının üzerine dayandırılmıştır. Orta Çağ, Rönesans, XVIII. ve XIX. yüzyıllar, ancak eski havalar üzerinde çeşitlemeler yapmışlardır.

Fakat daha güzel bir hayata doğru bu üçüncü yol yalnızca edebiyatın mı işidir? Hiç kuşkusuz bundan daha fazla birşeydir. Toplumsal hayatın hem biçimini, hem de tabanını ilgilendirmektedir ve uygarlık ne kadar ilkelse, bu ilgi o kadar güçlü hale gelmektedir.

Bu geçmiş mükemmellik düşü, hayatı ve biçimlerini soylulaştırmakta, onları güzelliklerle doldurmakta, hayatı bir sanat eseri haline getirmektedir. Hayat, tıpkı soylu bir ayin olarak düzenlenmiştir. Fakat bu yaşama sanatının, ancak seçkin bir tabaka tarafından yerine getirilebilecek koşulları vardır. Kahramanı veya bilgeyi taklid etmek herkesin hara değildir; hayata epik veya çoban hayatına ait bir renk katmanın bedeli yüksektir. Böylece bu

güzellik düşü, onun kökünde yer alan bir günahmışçasına, yalnızca aristokrasiye ait olma kusurunu taşımaktadır. Bu durumda, Orta Çağ sonu uygarlığını buradan itibaren ele almanın uygun düştüğü bir bakış açısına gelmiş bulunuyoruz: Aristokratik hayatın, ideal biçimler, bir şövalye romantizmi aracılığıyla güzelleştirilmesi; Yuvarlak Masa'nın süslerinin altına gizlenen dünya.

Rönesansın karakteristiği sayılan bu güzellikler içindeki hayat arzusu, İtalyan *quatrocento*'sundan (XV. yüzyıl) çok daha eskidir. Başka yerlerde oduğu gibi bu yüzyıl İtalya'sında da, Orta Çağ ile Rönesans arasındaki ayırım hattı fazlasıyla vurgulu bir şekilde çizilmiştir. Floransalıların benimsedikleri hayatı güzelleştirme konuları, Orta Çağ konularından başkaları değillerdir: Lorenzo de Medici, hâlâ tıpkı Yavuz Charles gibi Şövalyelik idealini hayatın en soylu biçimi olarak selamlamaktadır ve barbarca ihtişamlarına rağmen, Burgonya düklerinde bir bakıma model alacağı kişileri bulmaktadır. İtalya yeni güzellik ufukları keşfetmiştir; hayatı yeni bir ton üzerinde düzene sokmuştur, fakat hayatı bir sanat düzeyine yükseltme ve burada tutma çabası Rönesansa özgü sayılıyor olmakla birlikte, onun icad ettiği birşey olmamıştır.

Orta Çağın sonlarında hâlâ ilke olarak, tanrı ile dünya arasındaki tercih ten başka birşey yoktu: dünyevi tad ve güzellikleri ya tam reddetmek, ya da bunları, ruhunu tehlikeye sokarak cesurca kabul etmek. Güzellik günahın damgasını taşımaktaydı. Ondan tam bir güvenlik için de yararlanabilmek için, onu dinin hizmetine sokarak kutsallaştırmak gerekmekteydi. Konunun kutsal niteliği, resimde veya minyatürde tehlikeli olabilecek yanları iptal etmekteydi.

Fakat şövalye sporları veya saray modaları aracılığıyla bedene tapma; gurur ve mertebe ile şana duyulan istek; aşkın tadları; bütün bunları yüceltmek ve soylulaştırmak nasıl mümkün olacaktı? Bu alanda, geçmiş güzellik düşü, bütün bu şeyleri eski ve fantastik bir idealin parlaklığıyla kuşatmak sorunlu hale gelmekteydi. Ve işte bu, XIII. yüzyıl Fransız şövalye kültürünü Rönesansa bağlayan özelliktir.

Fransa ve Burgonya'da olduğu kadar Floransa'daki Orta Çağ sonlarının aristokrat hayatının tümü de, bir düşün temsilini gösteri halinde sunma yönünde bir çabadır. Hep aynı düş; kahraman ve bilge, şövalye ve genç kız, basit ve memnun çoban düşü söz konusudur. Fransa ve Burgonya

bu düşü eski zevke hitap eder şekilde oynamaktadırlar; Floransa ise, aynı tema üzerinde yeni ve daha güzel bir oyun icad etmiştir.

Soyluların ve hükümdarların hayatı, en yüksek ifade noktasına ulaşacak kadar süslenmiştir: bunların eylemleri adeta simgesel bir biçim üstlenmişlerdir ve dinsel amaçlı oyunların düzeyine yükselmeye yönelmişlerdir. Hayatın doğum, evlilik, ölüm gibi olayları, güzel ve yüce biçimlerle çerçevelenmişlerdir. Zaten bu eğilim de, sadece Orta Çağın tipik bir özelliği değildir; uygarlığın daha ilkel aşamalarında da rastlanılmaktadır; ona Çin veya Bizans tarzı da denilebilir. Ve bu eğilim, Güneş-kralın tanıklık edeceği üzere, Orta Çağla birlikte ölmeyecektir.

Saray, bu estetizmin en iyi seferber edildiği alandı. Burgonya düklerinin, saraylarının gösterişine ilişkin herşeye ne denli önem verdikleri bilinmektedir. Chastellain, en dikkat edilen konunun, savaşlardaki şandan sonra saray hayatının gidişatı olduğunu söylemektedir; bu saray hayatının sürdürülmesi ve kuralları çok önemlidir.[80] Yavuz Charles'ın tören nazırı Olivier de la Marche, İngiltere kralı IV. Edward'ın isteği üzerine, törenlerin ve muaşeret kurallarının örneği olan Burgonya sarayının durumunu inceleyen eserini yazmıştır.[81] Habsburglar bu protokolü miras almışlar ve İspanya ile çok yakın zamanlara kadar süreceği Avusturya'ya miras bırakmışlardır. Burgonya sarayı, gelmiş geçmiş en düzenli saray olma ününe sahiptir.[82] Şiddetle düzen ve kuraldan yana olan ve kendinden sonraya yalnızca düzensizlik bırakan Yavuz Charles, özellikle bir ihtişam tutkunu olmuştur. Hükümdarın halkın şikâyetlerini dinlediği ve onlara adalet sağladığına ilişkin şu eski yanılsama, onun tarafından parlak ve saygın bir şekilde canlandırılmıştır. Haftada iki veya üç kere, yemekten sonra halkı kabul etmekte ve burada herkes ona yaklaşarak şikâyet dilekçesini verebilmekteydi. Sarayın bütün soyluları bu kabulde hazır bulunmak zorundaydılar ve hiç kimse bu işten uzak kalmanın tehlikesini göze alamıyordu. Soylular, dükün koltuğuna giden yolun iki kenarında mertebelerine göre oturuyorlardı. Dükün ayaklarının dibine iki dilekçe nazın, kabul töreni nazın ve dilekçeleri okuyan ve onları prensin emirlerine göre havale eden bir kâtip diz çökmüşlerdi. Parmaklıkların arkasında, salonun çevresinde sarayın daha alt mertebedeki kişileri ayakta durmaktaydılar. Chastellain, "bu muhteşem ve kutlanası birşey" demekte,

ama başka hiçbir hükümdarın sarayında görmediğini söylediği bu kabullerin yararı konusundaki kuşkularını da dile getırmektedir.[83]

Yavuz Charles'a göre, eğlencelerin de gösterişli ve törensel bir biçime bürünmeleri gerekiyordu. "Günün belli bir bölümünü ciddi işlere ayırma âdetine sahipti ve birbirlerine karışan oyunlar ve kahkahalarla birlikte, soylularına usta bir hatip gibi söylevler çekmekle eğleniyordu. Ve bu amaçla yüksek bir koltuğa oturuyor, soylular da devlet işleri görüşülürken ondan defalarca fırça yedikleri yerde duruyorlardı. Ve o, hepsinin üzerindeki hükümdar ve şef olarak, diğer hepsinden çok daha zengin ve ihtişamlı bir kıyafette oluyordu".[84] Bu bilinçli sanat, katı ve çocukça biçimlerine rağmen, tamamen Rönesans zihniyetinin içinde yer almaktadır. Chastellain'in "benzersiz şeyleri itibariyle bakılma ve görülme konusundaki yüksek kalplilik" dediği şey, Burckhardt'a göre Rönesans insanının en karakteristik özelliğidir.

Konağın hiyerarşik düzenlemesi, mutfağa ilişkin konularda Pantagruel'e uygun bir görünüm kazanmaktadır.

Adeta bir ayin düzeninde cereyan eden Yavuz Charles'ın yemekleri, hizmet etmek için koşturan ekmek nazın, et kesen yamaklar, içki nazın ve ahçılarla birlikte, ihtişamlı tiyatro temsillerine benzemekteydiler. Saray halkı, onarlı gruplar halinde ayrı ayrı odalarda yiyordu, onlara da efendiye yapılan hizmet ve muamelenin aynısı yapılmakta; herşey konum ve mertebeyi özenle gözönüne alan bir düzene göre cereyan etmekteydi. Yemeklerini yedikten sonra, hâlâ masada olan dükü, "ona şan olsun" diye selâmlamaya geliyorlardı.[85] Mutfakta (Dijon'daki dükalık sarayından geriye kalmış olan, yedi devasa ocağı bulunan muazzam mutfağı bir hayal edelim), ahçıbaşı ocakla tabaklık arasında yüksek bir kerevette oturmuştur; buradan mutfağın tümünü gözetim altında tutabilmektedir. Elinde, iki amaçla kullandığı büyük bir tahta kaşık tutmaktadır; bu kaşıkla çorba ve sosların tadına bakmakta ve yamakları iş yapmaları için kovalamakta ve gerektiğinde dövmektedir. Ahçıbaşı, ilk kara mantarların çıktığı veya ilk taze ringanın geldiği günler gibi nadir bazı durumlarda, elinde bir meşale olduğu halde bizzat servis yapmaktadır.

Bize bunları anlatan saraylıya göre, bunlar saygıyla ve bir cins skolastik bilgiyle söz ettiği kutsal sırlardır. Okuyucularının karşısına, zor çözülebilir öncelik ve adabı muaşeret kuralları çıkartmakta ve bunları çok

bilgince bir şekilde çözmektedir. Efendinin yemeğinde neden ahçıbaşı bulunur da, “mutfak emini” bulunmaz? Ahçıbaşı atamasında hangi yol izlenir? Ahçıbaşı yokken ona kim vekâlet eder? *Hateur* (kızartma ustası) mü, yoksa *potagier* (çorba ustası) mi? Buna bilgece şu cevabı verir: “Hükümdarın sarayındaki ahçıbaşılık makamı *boş* olduğunda, saray kâhyaları, mutfak eminlerini ve mutfakta hizmet eden herkesi teker teker çağırırlar; ve onların yeminle onayladıkları ve törensel bir şekilde belirledikleri oylarıyla ahçıbaşı atanır”. İkinci soruya da şu cevabı vermektedir: “Ne biri, ne de diğeri, vekil seçimle belirlenecektir”. “Neden ekmek ve içki nazırları, et kesicilerden ve ahçılardan daha üst mertebededirler?” sorusuna ise, “çünkü onların işi ekmek ve şarapla ilgilidir ki, bunların kutsanmış olmaları onlara kutsal bir nitelik vermektedir.”[86]

Görüldüğü üzere, burada saray adabı ile din sorunları arasında gerçek bir bağ vardır. Fakat bu öncelik ve siyaset sorunları, bunun dışında belli bir ayinsel düzlem üzerinde yer almaktadırlar ve onlara verilen olağanüstü önemin açıklaması da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Bazen biçim o kadar öncelikli olmaktadır ki, işin kendi öneminin gözden kaçmasına neden olmaktadır. Örneğin Crécy çarpışmasından önce dört Fransız şövalyesi İngiliz hatlarını keşfe gider. Onlardan haber almakta sabırsızlanan kral, tarlalar boyunca onları karşılamak üzere at koşturur ve onları görür görmez durur. Şövalyeler, savaşçıları yara yara krala ulaşırlar; o da “haberler nedir senyörler?” diye sorar. Şövalyeler tek kelime etmeden birbirlerine bakıp dururlar, çünkü hiçbiri arkadaşlarından önce konuşmak istemez. Sonunda birbirlerine, “senyör, krala siz söyleyiniz, ben sizden önce konuşmam” derler. Bu şekilde bir süre tartışırlar, çünkü hiçbiri “şeref gereği” ilk konuşmak istemez; sonunda kral içlerinden birine cevap vermesini emreder.[87]

İşte, biçimin güzelliğinden ötürü amacın gözden kaybedildiği başka bir örnek. Paris’te “gözcü şövalye” olan messire Gaultier Rallart, 1516 yılında, kent içindeki devriye gezisini, önünde kalın nefeslilerle neşeli havalar çalan üç veya dört müzisyen olmadan yapmazdı; bu da halkın, polis şefi kötülük yapma durumunda olanları gelişinden haberdar ediyor demesine yol açmaktaydı.[88]

Bu tek başına bir örnek değildir. Evreux piskoposu Jean Balue, 1465’te borular, trampetler ve “ve gece gözetim görevi yapanların yanında

taşımalarının âdet olmadığı” diğer müzik aletleri eşliğinde gece devriyesine çıkmaktadır.[89] Darağacında bile mertebeye bağlı şeref dikkate alınmaktaydı. Örneğin Ahırlar Nazırı Saint-Pol için, darağacı bolca zambak çiçeğiyle süslenmişti; üzerinde diz çöktüğü yastık ve gözlerine bağlanacak mendil al kadifedendiler ve cellat daha önce hiç kimseyi infaz etmemişti, ama bu, soylu kurban için oldukça kuşkulu bir ayrıcalıktı.[90]

Günümüzde küçük burjuva bir görünüm almış olan kibarlık yarışının kurallarının tamamı XV. yüzyılın saray hayatının içinde geliştirilmiştir. Bir üste ait olan yeri ona sunmamak ayıptı. Burgonya dükleri, kuzenleri olan Fransa krallarına saygıda kusur etmezlerdi. Korkusuz Jean, Fransız hanedanından olan gelini Michelle de France’a her zaman derin bir saygı göstermiştir; ona Madame diye hitap etmekte, önünde diz çökmekte ve ona hizmet etmeyi istediğini bildirmekte, ama o da bunu kabul edemeyeceğini söylemektedir.[91] İyi Philippe, kuzeni Fransa veliahdının babası kralla yaptığı bir kavgadan sonra Brabant’a sığındığını öğrenince, hemen Deventer kuşatmasını kaldırmış (oysa bu, Frizya’nın fethinin ilk adımı olan bir harekâttır) ve kraliyet ailesinden konuğunu ağırlamak üzere aceleyle Brüksel’e dönmüştür. Karşılaşma anı yaklaştıkça, bu ikisinden hangisinin diğerine daha önce saygılarını sunacağı konusunda gerçek bir yarış başlamıştır. Philippe, atını çatlatırcasına sürmekte ve veliahta kendini karşılamaya çıkmaması için rica eden haberciler yollamaktadır. Philippe, yolunu değiştireceğine ve veliahdın kendini bulamayacağı kadar uzaklara gideceğine yemin etmektedir, çünkü veliahdın onu karşılaması, dük için bütün herkesin ebediyete kadar yüzüne vuracağı bir ayıp ve gülünç bir durum olacaktır. İyi Philippe, her zamanki törenleri yaptırmadan Brüksel’e girer, hızla atından iner ve veliahdın yanında düşes olduğu halde, dairesinden çıkarak şeref avlusunda kollarını açmış bir halde kendine doğru geldiğini görür. Yaşlı dük hemen şapkasını çıkartır, diz çöker, sonra tekrar yürür. Düşes, veliahdın adım atmasına engel olur; veliaht diz çökmesini önlemek için dükün başını tutar ve onu yerden kaldırmak için boşuna uğraşır. Chastellain, ikisinin de duygulanıp ağladıklarını ve onlarla birlikte bütün hazır bulunanların da göz yaşı döktüklerini söylemektedir. İleride soyunun en gaddar düşmanı olacak olan bu veliahdın tüm ikameti boyunca, dük kendini aşağılamış; kendini ve oğlunu “çok kötü insanlar” olarak nitelemiş, altmış yaşına rağmen ağlamış ve tüm topraklarını veliahda

sunmuştur.[92] "Büyüğünün önünde kendini aşağılayan kişi, kendine karşı şerefini artıran ve çoğaltan kişidir ve böylece iyilik onun yüzüne yansır". Chastellair, Charolais kontunun, yemeklerden önce İngiltere kraliçesi Marguerite ve küçük oğluyla aynı tasta ellerini yıkamayı tevazu gereği nasıl inatla reddettiğini anlattıktan sonra bu sonuca varmaktadır. Soylular bütün gün bunu konuşmuşlardır; olay İyi Philippe'in yargısına sunulmuş, o da iki saraylıyı, biri Charles'ın hareketini, diğeri de tersini savunsun diye görevlendirmiştir. O sıralarda feodal şeref duygusu, henüz bu gibi şeyleri ilginç, güzel ve öğretici kalamayacak kadar güçlüydü. Birinin önüne geçmeyi reddetme tartışması çeyrek saat, hatta daha fazla sürmekteydi.[93] İnsan ne kadar reddederse, o kadar değer kazanıyordu. Elinin öpülmesi olası bir kişi, bu şereften kaçınmak için elini saklamaktaydı. Örneğin İspanya kraliçesi, genç arşidük Yakışıklı Philippe'e böyle yapmıştır; Philippe biraz beklemiş ve fırsat çıktığında, kraliçenin elini yakalamış ve öpmüştür. Fakat bu sefer, ciddi İspanya saray halkı gülmesini tutamamıştır.[94]

Bütün sevgi gösterileri özenle düzene sokulmuşlardır. Adabı muaşeret kuralları, hangi saraylı hanımların ellerini uzatabileceklerini ve hangi hanımın bir erkeğe bu samimiyet göstergesi aracılığıyla onu cesaretlendirecek bir işaret gönderebileceğini özenli bir şekilde belirtmektedirler. Bu işaret gönderme hakkı *("hucher")*, Burgonya sarayının tüm kurallarını tasvir eden Alieonor de Poitiers adlı yaşlı nedime açısından teknik bir sorundur.[95] Bir konuğun ayrılmasına gereksiz bir ısrarla karşı çıkılmaktadır. XI. Louis'in karısı, birkaç günlüğüne Burgonya dükü Philippe'in konuğudur; kral, karısının hangi gün döneceğini belirlemiştir; ama dük, kraliçe ve maiyetinin kralı kızdırmaktan korkmalarına rağmen, gitmelerine razı olmamaktadır.[96]

Goethe, "*Es gibt kein ausseres zeichen der Hoflichkeit, das nicht einen tie fen sittlichen Grund hatte*" (Derin bir manevi temeli olmayan kibarlığın, dışsal bir işareti olamaz) demiştir. Emerson ise, kibarlığı "tohuma kaçmış erdem" olarak tanımlamıştır. XV. yüzyılda kibarlığın etik değerinden haberdar olunduğunu söylemek abartılı olacaktır; ama estetik değerinin hissedildiği kesindir, bu da samimi sevgi gösterilerinden kuru uygar yaşam formalitelerine geçişi işaret etmektedir.

Hayatın bu çokça süslenmesi, doğal olarak özellikle hükümdar saraylarında gelişim gösteriyordu, çünkü buralarda bu işe gereken zaman ve mekân bulunmaktaydı. Ancak aynı biçimsel tutku orta sınıflara da yayılmış ve toplumun üst kürelerinde kullanılmaz hale geldikten sonra buralarda varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bir konuğun bir yemekten bir daha alması için ısrar edilmesi veya ziyaret süresini uzatması için ısrar edilmesi veya öne geçmenin reddi gibi adetler, yüksek burjuva çevrelerinde hemen tamamen kaybolmuşlardır; fakat XV. yüzyılda aynı zamanda alay konusu olmalarına rağmen, bunlara büyük bir dikkatle uyulmaktaydı. Kibarlığın güzel ve uzun gösterimlerinin en uzun tiyatrosu, özellikle kiliseydi. Öncelikle bağış töreni sırasında. Kimse, sadakasını sunağın üzerine ilk bırakan kişi olmak istememektedir.

- Passez. - Non Feray. - Or avant!
Certes siferez, ma cousine.
- Non feray. - Huchez ma voisine,
Qu ‘elle doit mieux devant offrir...
- Vous ne le devriez souffrir,
Dist la voisine n’appartient
A moy: offrez qu ‘a vous ne tient
Que li prestres ne se *delivre.*[97]
- Geçiniz. - Ben yapamam. - Öne geliniz!
Kuzenim herhalde siz yaparsınız.
- Ben yapamam. - Komşumu çağırınız,
O sizden önce bağış yapabilir...
- Ona acı çektirmemelisiniz
Der komşu kadın; bana düşmez
Yalnız kendiniz için bağış yapınız
Rahibin beklediği budur.

Nihayet, mertebesi en yüksek kişi öne geçtiğinde, “barış”a, yani *Agnus Dei* duasından sonra öpmenin moda olduğu tahtadan, gümüşten veya fildişinden küçük tekere yaklaşmanın sırası geldiğinde (bu moda, eskiden ağızdan verilen barış öpücüğünün yerine geçmiştir), aynı tartışma yeniden başlamaktaydı.[98] İlk öpen kişi olmanın kibarca redleri arasında, “barış” elden ele geçerek, ayinin uzunca bir süre kesintiye uğramasına neden oluyordu.

Respondre doit la jeune fame:
- PRenéz, je ne prendray pas, dame.
- Siferez, pRenéz, douce amie.
- Certes, je ne prendray mie;
L'en me tendroit pour une sote.
- Baillez damoiselle Marote.
- Non feray, Jhesuscr it m'en gart!
Portez a ma dame Ermangart.
- Dame, pRenéz. - Saincte Marie.
Portez la paix a la baillie.
- Non, mais a la gouverneresse.[99]
Genç kadın cevap vermek zorunda kaldı:
- Alınız hanım, ben almayacağım.
- Evet siz alınız tatlı dostum.
- Kesinlikle almayacağım;
İnsanlar beni deli sayarlar.
- Geçirin onu küçük hanım Marote.
- Yapamam, İsa bana yasaklıyor.
Ermangart hanıma veriniz.
- Alınız hanım. Kutsal Meryem,
Barış'ı kâhyanın karısına veriniz.
- Hayır valinin karısına.

François de Paule gibi bir ermiş bile, bu âdetlere uymanın ödevi olduğunu düşünüyordu[100] ve aziz ilân edildiği toplantının tanıkları onun bu tutumunu büyük bir tevazu göstergesi saymışlardı, bu da, bu biçimlere bağlanmış olan etik düşüncenin tamamen kaybolmadığını kanıtlamaktadır. Bunların, insanların kilisede birbirlerine çok kibarca sundukları bu aynı öncelik için verilen şiddetli ve inatçı kavgaların zıddı oldukları düşünülecek olursa, bu formaliteler daha da çarpıcı bir anlam kazanmaktadırlar.[101] Bu henüz çok canlı bir şekilde hissedilmekte olan bir soyluluk ve burjuvazi gururunun takdire şayan yumuşamasıydı.

Dinsel ayinler, bütün bu iltifatlarla birlikte bir halk dansı havasına bürünmektedir, çünkü kilise çıkışında da aynı kibarlık yarışı bir daha ortaya çıkmaktadır. Üst mertebeden birini sağına almak, bir geçitten veya dar bir sokaktan geçerken onu öne geçirmek gerekmektedir. Eve varıldığında,

yanında bulunan herkesi içmeye davet etmek (bu âdet, bugün İspanya'da hâlâ geçerlidir) gerekir; davet edenin yanında bulunanlar bunu kibarca reddetmektedirler; bu durumda, onları itirazlarına rağmen yolun ağzına kadar uğurlamak uygun düşmektedir.[102]

Bu beyhude kibarlık biçimleri duygulandırıcıdırlar, çünkü bunlar aracılığıyla gururu ve öfkesini dizginlemeye çalışan vahşi ve şiddete yatkınlığını dizginlemeye çalışan bir kuşaktan kaynaklanmaktadırlar.

Doğuştan gelen kabalık, kibarlık cilasının altından çoğu zaman sırıtmaktadır. Liege temsilcisi olan Bavyera dükü Johannes, Paris'in konuğudur, soyluların onun onuruna verdikleri şölenler esnasında, oyunda ardı ardına kazanır. Prenslerden biri sonunda kendini tutamaz ve haykırır: "Bu da ne biçim papazmış ha! Ne yani, bütün paramızı ütecek mi?" Bavyera dükü Johannes buna şöyle devam verir: "Ben bir papaz değilim ve paranıza hiç ihtiyacım yok". Ve parayı alarak odaya saçar, "insanların çoğu onun bu cömertliğine hayran olur".[103] Hue de Lanoy, dükün önünde diz çökerek kendinden yakınan birine demir eldiveniyle vurur; Bar kardinali, kralın önünde bir muhbiri yalanlar ve onun köpek olduğunu söyler.[104]

Biçimcilik duygusu o kadar büyüktür ki, adabı muaşeret konusundaki her hata, öldürücü bir saldırı gibi yaralamaktadır. Kendini karşılamaya büyük bir tantana içinde gelen Paris celladı Capeluche'ü, sanki soylu bir senyörmüşcesine selamlamış olması ve elini tutması, Korkusuz Jean için silinemeyecek bir ayıp olmuştur; bu ayıbı ancak celladın ölümü temizleyebilirdi.[105] İyi Philippe, VI. Charles'ın 1380'de taç giymesi onuruna verilen ziyafette, ülkenin en yüksek soylularının en kıdemlisi olarak, kral ile Anjou dükünün arasında olması gereken yerini kuvvet kullanarak almıştır. Zaten dükün maiyeti, bağrışarak ve tehdidler savurarak uyuşmazlığı çözme işine soyunmuştur bile; ama kral Burgonyalıların talebini kabul ederek onları yatıştırmıştır.[106] Ordugâhların ciddi hayatı içinde bile, biçimselliğin dışına hiç çıkılmamaktadır. İngiltere kralı, L'Isle Adam'ın karşısına "gri beyaz" bir kıyafetle çıkmış olmasından alınmıştır.[107] Bir İngiliz komutan, kuşatma altındaki Sens kentinden gelen bir parlamento üyesini traş olması için geri göndermiştir.[108]

Burgonya sarayındaki ihtişamlı düzen, o çağ insanlarının ağzının suyunu akıtmaktadır,[109] ama bu düzen esas olarak Fransa sarayında hüküm süren düzensizlik ve karışıklık karşısında anlam kazanmaktadır. Deschamps, baladlarının çoğunda saray hayatının sefaletinden yakınmaktadır ve şikâyetleri yalnızca, bildik sarayı küçümseme teması üzerinde yapılan çeşitlemelerden ibaret değillerdir. Kötü sofra ve kötü konut; sürekli gürültü ve düzensizlik; kavga ve küfür; kıskançlık ve hakaret; saray bir günah çukuru ve cehennemin kapısıdır.[110] Krallığa duyulan kutsal saygıya ve büyük törenlerin görkemli düzenine rağmen, dekor bazen en ciddi durumlarda bile foyasını utanılacak bir şekilde ortaya çıkartmaktadır. VI. Charles'ın 1422'de Saint-Denis'de yapılan cenaze töreninde, manastırın keşişleri ile Paris "*henouars*" (tuz vergisi toplayıcıları) loncası arasında, kralın tabutunu taşıma konusunda büyük bir kavga çıkmıştır, iki taraf da bunun kendi hakkı olduğunu iddia etmekte, tabut çekiştirilmekte ve neredeyse ellerine geçirecek hale gelmektedirler, fakat Bedford dükü uyuşmazlığı yargıya aktarır "ve beden toprağa verilir".[111] Aynı durum, 1461'de VII. Charles'ın cenaze töreninde tekrarlanmıştır. Saint-Denis yolu üzerindeki Croix de Fiens'e geldiklerinde, tuz vergisi toplayıcıları, manastırın keşişleriyle giriştikleri bir ağız dalaşından ötürü, eğer para verilmezse kralın naaşını daha ileri götürmeyeceklerini bildirirler. Tabutu yolun ortasına bırakırlar ve kafile bir süre durmak zorunda kalır. Tam Saint-Denis burjuvaları tabutu taşıma işini yüklenmeye hazır olduklarını bildirmişlerken, Baş-seyis fermuarlara kendi cebinden para ödemeyi vaadeder. Kafile yeniden yola koyulur, fakat hedefine akşam sekizde varır. Gömülmeden sonra, tabut konusunda bu kez bizzat Başseyis ile keşişler arasında bir çatışma çıkar.[112] Bir törende kullanılan eşyaların kime ait olacağı konusundaki bu kavgalar, o zamanın âdetleri arasındaymışa benzemektedir: resmi formaliteleri çiğnemek de bir formalite haline gelmekteydi.[113] Kralların hayatına ilişkin önemli olayların halka yansıtılması âdeti XIV. Louis dönemine kadar sürmüştür. Bu konudaki tutum, bazen en ciddi durumlarda bile, disiplinin acınacak bir şekilde kaydedilmesine yol açabiliyordu. 1380'deki taç giyme ziyafetlerinde, seyircilerin, konukların ve hizmetkârların meydana getirdiği kalabalık o kadar büyük olmuştu ki, Ahırlar Nazırı ile mareşal de Sancerre, at üzerinde

servis yapmak zorunda kalmışlardı.[114] İngiltere kralı VI. Henry, 1431'de Paris'te Fransa kralı ilân edildiğinde, halk, seyrelmek, birşeyler araklamak ve tıkınmak için, ziyafetin verileceği sarayın büyük salonunda kendine şafaktan itibaren bir yol açmıştır. Parlamento ve üniversite üyeleri, tüccar kâhyası ve lonca görevlileri, yemek salonuna çok zor ulaşabilmişler, yerlerini her türden zenaatkârın işgâl ettiğini görmüşler ve bunları buradan uzaklaştırmak için boşuna uğraşmışlardır: "içlerinden birini ikisini kaldırınca, bunların yerine başka bir taraftan altısı yedisi oturuyordu".[115] XI. Louis'nin 1461'deki taç giyme töreninde, Reims katedralinin kapılarını çok erkenden kapatmak ve içeriye oturulacak yer sayısından daha fazla insan almamak üzere muhafız yerleştirme tedbirliliği gösterilmiştir. Buna rağmen seyirciler kralın taç giyeceği sunağın çevresine öyle bir yığılmışlardır ki, başpiskoposa yardım eden yüksek kilise görevlileri ancak kıpırdayabilecek kadar yer bulabilmişler ve hanedan prensleri oturdukları onur koltuklarında neredeyse boğulmuşlardır.[116]

Paris kilisesi, piskoposun Sens başpikoposluğuna bağlı olmasına (1622'ye kadar) pek kolayca razı olmuyordu. Metropolite, onun otoritesine bağlı olmak istenilmediği her yoldan duyurulmuştu ve papanın bu konuda lehte karar vermesi istenilmişti. Sens başpiskoposu, 2 Şubat 1492'de Paris'in Notre-Dame kilisesinde, kralın da bulunduğu bir pazar ayini düzenler. Daha kral kiliseden ayrılmamıştır ki, başpiskopos kutsamayı yapıp, haç önünde olduğu halde çekilir. Arkalarında büyük bir grup olan iki piskoposluk kurulu üyesi, taşıyıcının ellerinin parçalanmasına yol açarak, haçın zarar görmesine neden olurlar ve bir karışıklık yaratırlar; bu karışıklık esnasında metropolitin hizmetkârının saçları yolunur. Piskopos ortalığı yatıştırmaya çalışırken, "*Ihuillier* (piskoposluk kurulu dekanı) tek kelime etmeden onun yanına gelmiş, dirseğiyle karnını dürtmüş, diğerleri papalık şapkasını ve kordonlarını kopartmışlardır". Öteki kurul üyesi, "boyuna küfür ederek, parmağını suratına sokarak, kolunu bükerek" başpiskoposu izlemektedir" ve "eğer (başpiskopos) elini öne koymasaydı, onların suratına vuracaktı". Bunun arkasından, onüç yıl süren bir dava gelmiştir.[117]

Tutkulu ve şiddetli, katı ve aynı zamanda merhametli, dünyaya karşı cesareti kırılmış, ama onun çok renkli güzelliğine aç olan bu çağın zihniyeti, katı bir biçimcilikten vazgeçmemiştir. Duyguların uzlaşımsal

biçimlerin katı çerçevesi içinde zaptedilmeleri gerekiyordu; toplumsal hayat hiç değilse bu şekilde düzene sokuluyordu. Böylece, hayatın olayları güzel gösteriler haline geliyordu; acı ve sevinç, patetik ve tiyatrovari bir şekilde giydirilmiş ve makyajlanmıştı. Duyguları basit ve doğal şekilde ifade etmenin araçlarından yoksun kalınmaktaydı. Duygu, o çağın can attığı şu yüksek ifade derecesine ancak estetik temsil aracılığıyla ulaşabiliyordu.

Özellikle, doğum, evlilik ve ölüm çerçevesinde olmak üzere, bu biçimciliğin bu amaçla ihdas edildiğini söylemeyi elbette istemiyoruz. Adetler ve törenler, ilkel inanç ve tapımdan kaynaklanmışlardır. Fakat onları ortaya çıkartan ilk fikir, uzun zamandan beri ortalıktan yokolmuştu ve yerine yeni bir estetik değer geçmişti.

Duyguların bu sahnelenmesi, en etkileyici biçimine cenaze törenlerinde bürünmekteydi. Burada, acının görkemli ve törensel bir abartıyla dışavurumunun önünde sınırsız bir alan açılmaktaydı. Bu abartılı acı gösterimi, muhteşem saray şölenlerinde ortaya çıkan abartılı sevincin karşılığı olmaktaydı. Matem kıyafetlerinin iç karartıcı unsurlarını, hükümdar cenazelerine eşlik eden törenlerin gösterişini tasvir edecek değiliz. Bunlar Orta Çağın sonlarına özgü değillerdir; krallık yönetimleri bunları günümüze kadar korumuşlardır ve burjuva cenaze arabası da onları sürdürmektedir. Hükümdar ölünce, sarayın, yönetici ve yargıçların, loncaların ve halkın büründüğü siyah rengin meydana getirdiği izlenim, hiç kuşkusuz kent hayatının olağandaki rengarenkliğiyle olan zıtlığı güçlendirmekteydi. Korkusuz Jean’ın cenaze töreni, açıkça güçlü bir izlenim yaratma amacına yönelik olarak düzenlenmiş ve zaten bu amacın içinde belli bir siyasal niyet de eksik olmamıştır. İyi Philippe’in maiyeti, Fransa ve İngiltere krallarıyla buluşmaya giderken iki bin siyah pazıbent takmıştır ve uçları siyah ipekten olan yedi *aune* (bir *aune:* 120 cm.) uzunluğunda flama ve sancaklar taşımaktadır, bunların hepsinin üzerine altın yaldızla armalar işlenmiştir. Dükün tören koltukları ve arabası, bu vesileyle siyaha boyanmışlardır.[118] İyi Philippe, Troyes’daki törensel buluşmada, Fransa ve İngiltere kraliçelerine at üzerinde refakat etmekte, yere kadar uzanan siyah bir manto giymektedir.[119] Bu buluşmadan epeyi sonralar bile, dük ve maiyeti ortalığa yalnızca matem kıyafetleriyle çıkmışlardır.[120]

Bazen parlak bir renk, siyahla zıtlık yaratarak, onun etkisini artırıyordu. Örneğin kraliçe de dahil tüm saray halkı siyahlar giyinmişken, Fransa kralı kırmızı bir matem kıyafeti giymişti.[121] Ve 1393 yılında, Parisliler, Nisan ayında sürgünde ölmüş olan Ermenistan kralı Leon de Lusignan'ın bembeyaz cenaze renklerini görünce çok şaşırmışlardı.[122]

Bu siyahın çoğu zaman derin ve gerçek bir acıyı gizlediğinden kuşku yoktur. Ölüm karşısında duyulan dehşet, akrabalık duygusu, senyöre bağlılık; bütün bunlar bir hükümdarın ölümünün gerçekten duygulandırıcı bir olay haline gelmesine katkıda bulunuyorlardı. Örneğin Korkusuz Jean'ın katledilmesinde olduğu gibi, eğer gururlu bir ailenin şerefi söz konusuysa ve intikam alınması ortaya kutsal bir ödev olarak çıkıyorsa; gösteriş, gönüldeki acının ölçüsünde oluyordu. Chastellain, bu ölümün nasıl estetik bir biçimde ilan edildiğini hatırşinaslıkla anlatmaktadır. Törensel hitabetinin ağır ve ayak sürüyen tarzı içinde, Gand'da bulunan Tournai başpiskoposunun genç düke korkunç haberi bildirmek için çektiği uzun bir nutku, Philippe'in ve karısı Michelle de France'ın yüce yakınmalarını uydurmaktadır. Fakat anlatısının özü kuşku dışıdır: genç dükün uğradığı sinir krizi, karısının bayılması, saray halkının ne yapacağını bilememesi, kent halkının ağlaşması; kısacası, haberin karşısında ortaya çıkan müthiş ve aşırı bir acı.[123] Chastellain'in başka bir anlatısı, gerçeklik işaretleri taşımaktadır. Bu anlatı, İyi Philippe'nin 1467'deki ölümü karşısında Yavuz Charles'ın duyduğu acının öyküsüdür. Bu olayın haberi alınınca geçirilen sarsıntı daha az şiddetli olmuştur: adeta tekrar çocuklaşmış olan yaşlı dük, uzun zamandan beri güç kaybetmekteydi, oğluyla olan ilişkileri son yıllar esnasında iyice resmileşmişti; öylesine ki, Chastellain'in dediğine göre, Charles'ın babasının ölüm yatağının yanı başında ağladığının, hıçkırdığının, ellerini büküp durduğunun, kendini yerlere attığının görülmesi şaşkınlık yarattı ve Charles üzüntüsü içinde "hiçbir kurala aldırmıyordu. Öylesine ki, herkes onun ölçüsüz acısından büyülendi." Dükün öldüğü Bruges kentinde "her türden insanın ağladığını ve haykırdığını işitmek ve üzüntü ile yakınmalarını duymak insanda merhamet duygusu uyandırıyordu"[124]

Bu anlatılarda, acının gürültülü bir şekilde dışa vurumunu beğenen ve onaylayan ruhban zihniyetiyle, o döneme özgü derin duygusallığa düşen payları belirlemek güçtür. Bunların içinde kuşkusuz güçlü bir ilkel unsur

varlığını sürdürmüştür: ağlayıcı kadınlar tarafından stilize edilen ve o dönemde mezar heykellerine büyük bir duygululuk katan "ağlayan matemli" heykeli tarafından sanatkârane bir şekilde temsil edilen ölüme ağıt, uygarlığın eski birer unsurudur.

Bu ilkel ayinselliğin, duygululuğun ve biçimselliğin birliği, bir ölümün haber verilmesinden duyulan büyük kaygıda da ortaya çıkmaktaydı. Gebe olan Charolais kontesinden babasının ölümü gizlenmiştir; hasta olan İyi Philippe'e ona çok uzak kişilerin ölümleri bile söylenmemiştir, öylesine ki, Adolphe de Cleves karısının matemini tutamamıştır. Dük, şansölye Nicolas Rolin'in öldüğü kulağına çalınınca, kendini ziyarete gelmiş olan Toumai piskoposuna şansölyenin öldüğünün doğru olup olmadığını sorar. "Efendimiz" der piskopos, "aslında öldü, çünkü yaşlı ve bitkindir ve uzun süre yaşayamaz". "Dea" diye haykırır dük, "onu sormuyorum, gerçekten öldü ve gitti mi onu soruyorum". Piskopos cevap verir: "Ah efendim, ölmedi ama bir yanına felç indi, bu yüzden ölü sayılabilir". Dük kızar: *"Vechy merveilles* (yerel bir nida)! Ölüp ölmediğini bana açıkça söyleyiniz". Bunun üzerine piskopos sonunda baklayı ağzından çıkartır: "Evet hakikaten efendimiz, gerçekten öldü".[125] Ölümü' bildirmenin bu ilginç biçimi, bir hastayı korumaktan çok eski batıl itikat izlerini taşımakta değil midir? Bu biçim, kendine kötü haberler ulaştırıldığında giydiği elbiseyi bir daha giymeyen, o sırada bindiği ata bir daha binmeyen ve hatta yeni doğmuş oğlunun ölümünü öğrendiği Loches ormanın bir bölümünü kestirten XI. Louis'inkine benzeyen bir zihin halini ortaya koymaktadır.[126] Kral XI. Louis, 25 Mayıs 1483'te, "Bay şansölye, size mektuplar vs. için teşekkür ederim, fakat artık bu cins şeyleri bana bunları getirenle bir daha yollamamanızı rica ederim, çünkü onu son gördüğümden bu yana yüzü korkunç değişmiş ve sizi temin ederim ki beni çok korkuttu; ve elveda"[127] biçiminde bir mektup yazmıştır.

İçinde saklanan barbarlıklar her ne olursa olsun, cenaze adetlerinin uygarlaştırıcı bir değeri vardır: acıya biçim ve ritm vermekte, onu güzelleştirmekte ve yüceltmektedirler. Gerçek hayatı trajedi küresine taşımakta ve onu bu kürenin içinde bir oyun haline getirmektedirler. İlkel uygarlıklarda, örneğin İrlanda'da, cenaze ayinleriyle ölümden şiirsel yakınmalar bir bütün meydana getirmektedirler. Burgonya sarayındaki bir matemde de aynı şey söz konusu olmuştur: eğer ağıt biçimindeki şiirle olan

bağlantısı hesaba katılmayacak olursa, bunu anlamak mümkün değildir. Mertebe ne kadar yükselirse, matemin o kadar kahramanca olması gerekir. Fransa kraliçesi, kocasının ölümünün kendine haber verildiği odada bütün bir yıl boyunca nöbet tutmuştur. Prensesler için odadan hiç çıkmama süresi altı haftadır. Madame de Charolais, Isabelle de Bourbon'a babasının ölümünü haber verdiğinde, prenses önce Couwenberg şatosundaki cenaze ayinine katılmış, sonra bir rahibe önlüğü, başlığı ve bir manto giymiş halde, yastıklarla beslenmiş bir durumda, odasındaki yatağında altı hafta kalmıştır. Odaya ve odaya girilen geniş sofaya siyahlar örtülmüştür; döşemeye büyük bir siyah kumaş konulmuştur. Soylu hanımlar, kocaları ölünce altı ay; anne ve babaları için dokuz gün yatakta kalmaktadırlar; ikinci durumda, altı haftayı tamamlamak için geri kalan süre boyunca, yatağın karşısındaki büyük siyah halının üzerinde oturmaktadırlar. Ağabeyin ölümünde odada altı hafta kalınmakta, ama bu süre yatakta geçirilmemektedir.[128]

Bu muhteşem dekorun altında, duygular kolaylıkla yokolma eğilimine girmekte; patetik matem konumu, sahnenin arkasında kaybolmaktadır. Gösteriş ile gerçek hayat arasında safça bir ayırım yapılmaktadır. Aslında törenlere kutsal sırlar olarak saygı gösteren nedime Aliénor de Poitiers'nin yazılarında bu durum açıkça ortaya çıkmaktadır. İsabelle de Bourbon'un muhteşem matemini tasvir ettikten sonra, şunları eklemektedir: "Madam özel dairesine çekildiğinde artık hiç yatmamakta ve tek bir odada kalmamaktadır". *Oda* kelimesi burada, bir daireyi süslemekte kullanılmış olan halı, yorgan, örtü gibi tüm döşeme unsurlarını ifade etmektedir; yani özel bir amaçla düzenlenmiş bir gösteriş odasını kastetmektedir.[129] Aliénor daha ileride şöyle demektedir: "kocanın iki yıl boyunca matem kıyafeti giymesi gerekir, hiç değilse yeniden evlenmeyenler böyle yapmalıdır". Ve yüksek mertebedeki kişiler, prensler yeniden evlenmekte epeyi hızlıdırlar; IV. Henri'nin reşit olmaması nedeniyle Fransa naibi olan Bedford dükü, yalnızca beş ay sonra evlenmiştir.

Matemden sonra, lohusa odası güzel bir tören ve hiyerarşin ayırım fırsatı sunmaktadır. Bu alandaki renkler belirlidir. XV. yüzyılda, yeşil kraliçelerin ve prenseslerin ayrıcalığıdır, oysa daha önceki dönemlerde bunların ayrıcalıklı rengi beyazdı. Kontesler bile "yeşil oda"ya hak sahibi değillerdir. Örtülerin ve pikelerin malzemesi, kürkleri ve rengi önceden bellidir. Büfenin üzerinde, büyük gümüş şamdanların içinde sürekli olarak

balmumu yakılmaktadır; çünkü odanın perdeleri ancak onbeş gün geçtikten sonra açılabilmektedir. Ancak en dikkat çekici şeyler, kralının cenaze törenindeki araba gibi boş kalan süslü lohusa yataklarıdır. Genç anne, ocağın önünde yer alan bir döşekte istirahat etmekte ve Marie de Bourgogne adını taşıyan bebek de, çocuk odasındaki beşiğinde yatmaktadır; fakat annesinin odasında yeşil perdelerle sanatkârane bir şekilde bezenmiş iki büyük yatak, çocuğun odasında da üzerine yeşil ve mor kumaşlar örtülmüş iki yatak yer almakta ve odanın geniş sofasında da kıpkırmızı bir canfesle kaplanmış büyük bir yatak bulunmaktadır; bunlar vaftiz töreninde kullanılacaklardır.[130] Bu "süslü oda", eskiden Utrecht halkı tarafından Korkusuz Jean'a armağan edilmişti; bu yüzden adı "Utrecht odası" olmuştur.

Aynı estetik kaygı, gündelik hayatta da hüküm sürmekteydi: katı bir kumaş, renk ve kürk hiyerarşisi, hem sınıfları farklılaştırıyor, hem de saygınlık duygusunu muhafaza ediyor ve yüceltiyordu. Bu estetik olma ihtiyacı, kaçınılmaz tik renlerin gösterişi zorunlu kıldığı doğum, evlilik ve ölümden kaynaklanan tumturaklı sevinç ve acılarla sınırlı değildi. Her etik olay, istekle güzel bir dekorla kuşatılmaktaydı. Bu estetik anlayışı, azizlerin çile ve tevazuları sayesinde hissedilen görevini yerine getirme durumunda, tıpkı Agnes Sorel'in "günahlarından çok güzel bir şekilde tövbe ermesinde"[131] olduğu gibi, günahkârın pişmanlığında da görülmektedir.

Toplumsal hayatın her ilişkisinin kendi üslubu vardır. Mahrem ilişkiler, gizli tutulmak yerine, sergilenmekte ve bir cins kamusal gösteri haline dönüşmektedirler. XV. yüzyıl hayat içinde, dostluğun da özenle yoğrulmuş kendi biçimleri vardır. Halk ve soyluluk nezdinde revaçta olan eski silah ve kan kardeşliğinin[132] yanı sıra, *mignon* kelimesi tarafından ifade edilen duygusal bir dostluk biçimi daha vardır. Hükümdarın *mignon'u*, XVI. yüzyıl boyunca ve XVII. yüzyılın bir kısmı süresince devam edecek olan bir kurumdur. İngiltere kralı I. James ile Robert Carr veya George Villiers'nin, Willem d'Orange'la bu sonuncunun tahttan çekilmesi sırasında V. Carlos arasında bu cins ilişkiler vardır. *Kralların Gecesi* adlı oyunda, dükün Cesario'ya karşı olan duygularını anlayabilmemiz için, aklımızda bu dostluk biçiminin olması gerekir. Bu duygu, o çağ insanlarına Saraylı Aşkı'nın bir paraleli olarak gözükmüştür. Chastellain, "eğer hanım yoksa,

mignon var" demektedir.[133] Ancak bu ilişkileri Eski Yunan tarzı dostluğa benzeten hiçbir ima bulunmamaktadır. *Crimen nefandum*'u (oğlancılık) şiddetle kınayan bir çağda, *mignon* ilişkisinden bahsederkenki serbestlik, her türlü kuşkuyu ortadan kaldırmalıdır. Bernhardin da Siena, hemşehrilerine örnek olarak, oğlancılığın hiç bilinmediği Fransa ve Almanya'yı vermektedir.[134] İngiltere kralı H. Richard'la Robert de Vere arasında olduğu gibi, yalnızca nefret edilen tek bir hükümdar, resmi gözdesiyle bu cins bir ilişki kurmuş olmasından ötürü kınanmaktadır.[135] Gözde ile efendisi arasındaki ilişkiler genelde kuşku dışıdır ve zaten gözde de konumundan ötürü övünmektedir. Commines, XI. Louis tarafından farkedilme onuruna nasıl erdiğini, hep kral gibi giyindiğini anlatmaktadır.[136] Çünkü bu kıyafet aynılığı, bu ilişkilerin dış işaretidir. Çünkü kralın her zaman resmi bir *mignon'u* vardır, bu *migıon* onunla aynı kıyafetleri giyer ve resmi kabullerde kral ona yaslanır.[137] Bazen aynı yaşta, ama farklı mertebeden iki dost, aynı şekilde giyinir, aynı odada, hatta aynı yatakta yatar. Bu ayrılmaz ikilinin dostluğu, genç Gaston de Foix ile gayrımeşru kardeşi arasında, Louis d'Orléans ile Pierre de Craon arasında, genç Cleves düküyle Jacques de Lalaing arasında da olmuştur. Prenseslerin de, kendileriyle aynı kıyafetleri giyen ve *mignonne* adı verilen samimi bir dostları vardır.

Gaddar gerçekliği görünüşteki bir uyum altında gizleyen bu stilize edilmiş güzel biçimler, büyük yaşama sanatının içinde yer almaktaydılar, ama asıl sanatın içinde bir iz bırakmamışlardır. Harika tevazu ve diğergâmlık aldatmacasıyla birlikte kibarlık biçimleri; saygınlıktan ve ayin gibi ciddiye alınan kurallarıyla sarayın gösterişi ve adabı muaşereti; düğünlerin ve lohusa odalarının neşeli süslemeleri; bütün bu güzellikler, sanat ve edebiyatta dolaysız bir iz bırakmadan kaybolmuşlardır. Fakat XV. yüzyılda moda alemi veya eğer öylesi tercih edilirse, kıyafet dünyası, sanat dünyasına sandığımızdan daha fazla temas etmektedir. Bunun nedeni, yalnızca savaş kıyafetlerinde mücevher ve işlenmiş madde kullanımı bolluğunun kıyafete dolaysız bir el sanatı unsuru katması değil, aynı zamanda moda ve sanatın ortak özsel özelliklerine sahip olmalarıdır: tarz ve ritm. Orta Çağın sonu, bugün taç giyme törenlerinin ancak zayıf bir fikir verebildikleri bir tarzı, kıyafet aracılığıyla sürekli olarak ifade etmiştir.

Gündelik hayatın içinde, kürklerin ve renklerin, başlıkların ve şapkaların farklılaşması; mertebelerin katı hiyerarşisini, gururlu saygınlıkları, sevinç veya acı durumlarını, tatlı dostluk veya aşk ilişkilerini vurgulu hale getiriyordu.

Ortak hayatın bütün ilişkilerinin herbirinin, olabildiğince dışa vurulan, yoğrulmuş kendi estetikleri vardır. Bunlar güzellikten ve ahlaktan yana zenginleştikleri ölçüde, dışa vurumları da saf sanata yaklaşıyordu. Kibarlık, muaşeret kuralları, ifade güzelliklerini ancak hayatın kendinde, kıyafette ve gösterişte bulabilirlerdi. Ancak matem, mezar anıtları aracılığıyla uzun ömürlü ve güçlü bir sanat biçimi yaratmıştır; bu sanatın dinle eklemleşmesi, onun uygarlaştırıcı değerini yükseltmiştir.

Fakat gene de, estetik anlayışının en zengin gelişimi hayatın şu üç alanında meydana gelmiştir: cesaret, şeref ve aşk.

Üçüncü Ayırım

Hiyerarşik Toplum Kavrayışı

XVIII. yüzyılın sonlarına ve romantizm çağının başlarına doğru, Orta Çağ tarihi bir ilgi ve hayranlık alanı haline gelmeye başladığında, keşfedilen ilk şey, doğmakta olan romantizmin Orta Çağla özdeşleştirme eğiliminde olduğu şövalyelik olmuştur. Her yerde yalnızca ışıltılı bir debdebe görülüyordu ve ne kadar paradoksal gözükse de, böyle yapanlar bir bakıma haklıydılar. Daha derinlemesine bir inceleme, şövalyeliğin bu dönemin kültürünün dallarından yalnızca biri olduğunu ve siyasal ile ekonomik gelişmenin büyük ölçüde onun dışında gerçekleştiğini bize öğretmiştir. Saf feodalite ve şövalyeliğin serpilme çağı, daha XIII. yüzyılda sona ermektedir; bunun arkasından gelen dönem, özerk kentlerin ve hükümdarların çağı olmuş; bu dönemde devlet ile toplumun egemen unsuru, hükümdarların parasal gücünü destekleyen burjuvazinin ticari gücü olmuştur. Pek de haksız yere olmamak üzere, bakışlarımızı, kanatları zaten hemen her yerde az çok hırpalanmış olan soyluluktan daha çok Gand, Lyon ve Augsburg'a, doğmakta olan kapitalizm ile yeni siyasal biçimlere yöneltmeye alışığızdır. Tarih araştırmaları da romantizmden bu yana demokratikleşmişlerdir. Ancak gene de, Orta Çağı siyasal-ekonomik veçhesi altında görmeye alışık olan bir kişi, XV. yüzyıl kronikleri ve edebiyatının soyluluğa ve şövalyeliğe, bizim o döneme ilişkin kavrayışımızdakinden daha fazla yer verdiklerini görünce şaşırmaktan geri kalmayacaktır. Bu orantısızlığın nedeni, şövalye tarzı hayatın biçimlerinin toplumun tümü üzerindeki egemenliklerini, soyluluğun toplumsal bir organizma olarak öncelikli anlamını kaybetmesinden sonra daha uzun bir süre devam ettirmiş olmalarıdır. XV. yüzyıl zihniyeti içinde, soyluluk toplumsal bir unsur olarak, hâlâ tartışılmaz bir şekilde ilk yere sahiptir; o dönem insanları soyluluğun değerini abartırlarken, burjuvazininkini de küçümsemişlerdir. O dönemin insanları, toplumsal gelişmenin gerçek sürükleyici güçlerinin, savaşçı bir soyluluğun hayat ve eylemlerinin dışında yer aldığını görmemektedirler. Bu durumda, hatanın bizzat XV. yüzyıldan kaynaklandığını ve eleştirel zihniyeti olmayan romantizmin XV. yüzyılın

kanaatine katıldığı, ama bu arada modern araştırmaların Orta Çağ hayatının gerçek ilişkilerini ortaya koydukları ileri sürülebilir. Siyasal ve ekonomik hayata ilişkin olarak bu doğrudur, fakat bir dönemin uygarlığının tanınması konusunda, o çağın insanlarının içinde yaşadıkları yanılsamanın da bir gerçeklik değeri vardır. Şövalyelik hayatın üzerindeki bir cila olsa bile, tarihin bu hayatı bu cilanın parlaklığına bürünmüş olarak görmesi mutlaka gereklidir.

Fakat şövalyelik bundan daha fazla birşeydir. Toplumun "tabakalar" halinde bölündüğü kavrayışı, her cins ilahiyat ve siyaset ideolojisinin damarlarına kadar nüfuz etmekteydi. Bu yalnızca, ruhban, soyluluk ve üçüncü tabakadan meydana gelen üç tabakayla sınırlı değildi. "Tabaka" kavramının daha büyük ve daha geniş bir kapsamı vardır. Genelde her gruplaşma, her işlev, her meslek bir "tabaka" olmaktadır. Öylesine ki, üç tabakaya bölünmüş toplumun yanına, bir tane de onikiye bölünmüşü konulabilir.[138] Çünkü konum, durum *("estat"),* tabakadır *("ordo");* burada karşımıza, bunun tanrı tarafından istenilmiş bir düzen olduğu fikri çıkmaktadır. *"Estat"* (konum, durum) ve *"ordo"* (tabaka) kelimeleri, Orta Çağda, bize fazlasıyla benzemez gözüken çok sayıda insani biraradalığa uygulanmaktaydı: krallık konumları ve aynı zamanda meslek konumları, evlilik ve bekâret durumları, günah durumu; dört "beden ve ağız durumu" denildiğinde, saraydaki ekmekçiler, şarapçılar, et kesiciler ve ahçılar anlaşılmaktaydı. Ruhban tabakaları ise, papazlar, diyakozlar, diyakoz muavinleri vb. olmaktaydı. Ayrıca manastır tabakaları (tarikat) ve şövalye tabakaları (tarikat) da bulunmaktaydı. Orta Çağ düşüncesinde, "durum" veya "tabaka" kavramı, bu grupların herbirinin tanrısal bir kurumu temsil etmesi; Yaradılış'ın organizması içinde, gök katları ve melekler hiyerarşisinin gücü kadar gerçek ve saygıya değer bir unsur olması doğrultusunda, bir bütünlük arzetmekteydi.

Devlete ve topluma ilişkin olarak oluşturulan benzersiz ve yüce imgenin içinde, her tabakaya, hissedilen yararına göre değil de, parlaklığına ve kutsallık derecesine göre bir işlev yüklenmekteydi. Böylece, ideal imgeden hiçbir şekilde vazgeçmeksizin, ruhbanın yozlaşmasından, şövalyelik erdemlerinin gerilemesinden yakınmak mümkündü: insanların günahları idealin gerçekleşmesini engelleyebilir; ama bu ideal, toplumsal

düşüncenin temeli ve yönü olarak kalmaya devam eder. Orta Çağın kendi toplumuna ilişkin imgesi, dinamik değil statiktir.

İyi Philippe ile Yavuz Charles'ın resmi tarihçileri olan ve zengin eseri o dönemi en iyi yansıtanlardan biri olan Chastellain, kendi çağının toplumunu değişik bir açıdan görmektedir. Flandre çadırlarında yetişen bu adam, burjuvazinin parlak gelişimine de tanık olmaktaydı; ama Burgonya sarayının parıltısından körleşmiş olarak, devletin içindeki tüm güç kaynağının şövalye cesaret ve erdemi olduğunu düşünmekteydi.

Tanrı, halkı çalışsın, toprağı işlesin, yaşamak için gerekenleri ticaret aracılığıyla sağlasın diye yaratmıştır; ruhbanı iman işi için, ama soyluluğu erdemi geliştirsin ve adaleti korusun diye, yaptıklarıyla ve âdetleriyle herkese örnek olsun diye yaratmıştır. Chastellain, devletin en yüksek görevlerini soyluluğa layık görmektedir: Kiliseyi korumak, yasayı güçlendirmek, halkı baskıya karşı savunmak, kamusal refahı sürdürmek, şiddet ve tiranlıkla mücadele etmek, barışı pekiştirmek. Hakikat, cesaret, ahlâklılık ve cömertlik soylu sınıfa özgü niteliklerdir. Ve bu tumturaklı methiyeci, Fransa soyluluğunun bu ideal görüntüye tamamen denk düştüğünü söylemektedir.[139] Eserinin tümü itibariyle, Chastellain'in kendi döneminin olaylarını kendine ait aristokratik kavrayışın yanılsaması içinde gördüğü ortaya çıkmaktadır.

Burjuvazinin öneminin anlaşılmaması, üçüncü tabakayı kavrarken kullanılan modelin henüz hiçbir şekilde düzeltilmemiş ve olması gereken hale getirilmemiş olmasından kaynaklanıyordu. Bu burjuva tipi, takvimlerdeki minyatürlerde veya yıl boyu yapılan çalışmalar temsil eden kabartmalarda yer alan, ağır çalışan rençber, becerikli zanaatkâr ve faal tüccar kadar basit ve ayrıntıdan uzaktı. Soyluyu geride bırakan güçlü kent hemşehrisi figürü, bu ayrıntıdan kaçınılarak temsil edilen tiplerin arasında kendine yer bulamadığı gibi, bir loncanın ve bu loncanın serbestiyet ülküsünün militan temsilcisi tipi de kendine buralarda yer bulamıyordu. Üçüncü tabaka kavramı içinde, burjuvalar ile işçiler birbirlerinden ayrılmamışlardı ve bu durum Fransız Devrimi'ne kadar sürecektir. Fakir köylü imgesiyle, bolluk içinde[140] ve aylak burjuva imgesi birbirinin zıddıydı. Öte yandan bu üçüncü tabaka, gerçek ekonomik ve siyasal işleviyle uyum içinde olan hiçbir tanıma da sahip değildi. Ogüsten tarikatından bir keşişten gelen 1412 tarihli ıslahat programı teklifi,

Fransa’da soylu olmayan herkesin bir zanaat veya tarım dalında çalışmasını, aksi takdirde ülkeden kovulmasını ciddi ciddi öneriyordu.[141]

Böylece, siyasal konularda etik ve safiyane yanılsamalara yatkın Chastellain gibi birinin, en yüksek nitelikleri soyluluğa, düşük ve kölelere layık özellikleri de üçüncü tabakaya atfetmesi anlaşılır hale gelmektedir. “Krallığın tümünü meydana getiren üçüncü gruba gelirsek, bu, iyi kentlerin, tüccarların ve çiftçilerin tabakasıdır ki, bunların hakkında diğerlerininki gibi uzun sunumlar yazmaya gerek yoktur, çünkü kendiliğinden aşikâr olduğu üzere, bu tabaka yüksek işlere yetenekli değildir, çünkü kölelik (serflik) düzeyindedir”. Bu tabakanın özellikleri, işini hevesle yapmak ve tevazu, krala itaat ve senyörlerin hoşuna gidecek şekilde yumuşak başlı olmaktır.[142]

Bu garip kavrayış, burjuvazinin gelecekteki özgürlüğünün ve gücünün önceden görülmesini engelleyerek; insanlığın mutluluğunun yalnızca soyluluk erdemleri sayesinde kurulabileceğine inanan Chastellain gibi kimselerin iyimser bir zihniyete sahip olmalarına belki de katkıda bulunmuştur.

Chastellain, zengin kentlilere hâlâ yalnızca “serf” adını vermektedir.[143] Burjuva şerefi hakkında en ufak bir fikri yoktur. İyi Philippe, okçularını veya küçük soyluluğa mensup hizmetkârlarını zengin burjuvalardan dul kalan kadınlarla veya onların kızlarıyla evlendirmek üzere iktidarını kötüye kullanma alışkanlığına sahipti. Bu cins birleşmeleri önlemek üzere, ebeveynler kızlarını olabildiğince erkenden evlendiriyorlardı; gene aynı nedenden ötürü, dul bir kadın kocasının toprağa verilmesinden iki gün sonra yeniden evlenmiştir.[144] Dük, bir keresinde Lilleli zengin bir biracının inatçı itirazlarıyla karşılaşmıştır. Dük, kızı güvenli bir yere koydurtmuş; hakarete uğrayan baba, dükün yargı alanının dışına çıkmak ve olayı Paris parlamentosuna daha kolay götürebilmek üzere, nesi varsa toplayıp Tournai kentine göçmüştür. Bu hareketi ona yalnızca kaygı ve güçlük getirmiştir; üzüntüden hasta düşmüş ve dük sonunda kızı, kendine yalvarmaya gelen annesine geri vermiş, ama hakaret ve aşağılamalarını sıralamaktan geri kalmamıştır. Bazen efendisinin hareketlerini onaylamadığını belirtmekten çekinmeyen Chastellain, burada tamamen dükten yanadır; hakarete uğrayan baba için yalnızca şu sözleri etmektedir: “şu köylü biracı asisi”, “üstelik çok kötü bir serf”.[145]

Chastellain, şövalyeliğin şanının ve talihsizliğinin içi boş şeyler olduklarının ortaya çıktığı tapınağı anlattığı *Temple de Boccace* adlı eserinde, büyük finansör Jacques Coeur'ü bu tapınağa ancak bu hareketinden ötürü özür dileyerek kabul ederken, müthiş suçlar işlemiş olan Gilles de Rais'yi soylu olduğundan ötürü kolaylıkla buyur etmektedir.[146] Chastellain, Gand önlerindeki büyük çarpışmada ölen burjuvaların adlarını zikretmeyi gereksiz saymaktadır.[147]

Üçüncü tabakaya yönelik bu küçümsemenin yanı sıra, bizzat şövalyelik ülküsünün ve soyluluğa atfedilen erdemlerin ve görevin hayata geçirilmelerinin içinde, halka duyulan sevgiyle zıtlaşan bir unsur bulunmaktadır. Bir yandan, *Kerelslied* adlı Flaman şiirinde veya *serf atasözleri*'nde *(Proverbes del vilain)* dile getirildiği gibi, köylüye karşı kin dolu ve küçümseyici bir alay; öte yandan, savaştan çok çeken, resmi görevliler tarafından sömürülen, yokluklar ve sefalet içinde yaşayan halka karşı duyulan merhamet.

Si fault de faim les innocens
Dont les grans loups font chacun jour ventrée,
Qui amassent a milliers et a cens
Les faulx tresors; c'est le grain, c'est le Blée,
Le sang, les os qui ont la tene arie
Des povres gens, dont leur esperit crie
Vengeancea Dieu, viala seignourie.[148]
Masumlar açlıktan ölmek zorundadır,
Koca kurtların hergün yutup durdukları,
Binlerle, yüzlerle toplayan
Beyhude hazineleri; tahıldır, buğdaydır,
Toprağı kan ve kemikleri işler
Yoksul insanların, ki bunlar içlerinden haykırırlar,
Tanrı efendilerinden intikamlarını alsın ve onları lanetlesin diye.

Herkes köylülerin sırtından geçinmekte; onlar da adlarını sabırla çekmektedirler: "hükümdar bu konuda hiçbir şey bilmiyor". Ve bazen alçak sesle homurdanıp, yönetimi kötülerlerse: "zavallı koyunlar, zavallı çılgın halk", senyör onları tek bir sözle sakinleştirir ve hizaya getirir. Yüz Yıl Savaşları'nın sonucu olarak, Fransa'nın hemen tümüne yavaş yavaş yayılmış olan askerlerin ortalığı mahvetmeleri ve güvensizliğin etkisi

altında, evi barkı yıkılan, kötü muameleye uğrayan, hayvanları çalınan, evinden kovulan köylü. Bu yakınmalar, 1400 yılı civarına kadar, Reform yanlısı yüksek kilise mensupları tarafından dile getirilmişlerdir: *Liber de lapsu et reparatione justitae* adlı eserinde Nicolas de Clemanges[149] veya 7 Kasım 1405'te Paris'te kraliçenin sarayında naiplerin ve saray halkının önünde, *Vivat Rex* başlığı altında verdiği cesur ve duygulu siyasal vaazında Gerson. "Yoksul insan, ancak rastlantı sonucu biraz çavdar veya arpa ekmeği bulabilir; zavallı karısı gebe kalarak ve ancak rastlantı sonucu sıcak olacak evde dört veya altı küçük çocukları olacaktır; (bu çocuklar) ekmek isteyecekler, açlıktan kudurmuş gibi bağıracaklardır. Zavallı annelerinin onlara verecek birazcık tuzlu ekmekten başka birşeyi olmayacaktır. Artık bu sefalet sona ermelidir, ama öyle olmayacak, herşeyin peşinde olan şu yağmacılar gelecek... herşeyi alıp götüreceklerdir ve 'parasını kim ödeyecek?' diye sormak gereksiz olacaktır".[150] Beauvais piskoposu Jean Jouvenel, 1433 Blois ve 1439 Orléans *Etats* toplantılarında,[151] halkın sefaletini acı sözlerle sergilemiştir. Diğer tabakaların yakınmalarının zıddı biçiminde ele alınan ve bir tartışma biçimine sokulan bu halkın sefaleti teması, Alain Chartier'nin *Quadrilage invectif*'inde[152] ve Robert Gaguin'in *Çiftçi, rahip ve jandarmanın tartışması* adlı ve yukardakinden esinlenmiş şiirinde de görülmektedir.[153] Kronikçiler bu temaya sıklıkla dönmektedirler; malzemeleri onları buna zorlamaktadır.[154] Molinet, *Sıradan halkın kaynağı* adlı bir manzume yazmıştır;[155] ciddi Meschinet, yüksek mertebedekileri halkın içinde yaşadığı terkedilmişlik konusunda sürekli uyarmaktadır:

O Dieu, voyez du commun l'indigence,
Pourvoyez-y il toute diligence:
Las! par faim, froid, paour et misere tremble,
S'il a péché ou commis negligeance,
N'est-ce pitie des biens que l'on lui emble?
Il n'a plus plus bled pour porter au molin,
On lui oste draps de laine et de lin,
L'eaue, sans plus, lui demeure pour boire.[156]
Ey tanrım, halkın yoksulluğunu görünüz,
Hızla onun yardımına koşunuz:

Heyhat! açlıktan, soğuktan, fakirlikten ve sefaletten titriyor,
Eğer günah işlediyse ve ödevlerini ihmal ettiyse,
Bu, ona verilmeyen şeylerden olmasın?
Artık değirmene götürecek hiç buğdayı yok,
Yünlü ve keten kumaşları elinden alındı,
Sudan başka içecek şeyi yok.

1484 tarihli Tours *Etats* toplantısı vesilesiyle krala sunulan bir defterde yer alan bu yakınma, siyasal bir uyan niteliği kazanmaktadır.[157] Ancak, halka duyulan merhamet, kalıplaşmış ve olumsuz yapısını korumaktadır: hiçbir program içermemekte, hiçbir toplumsal ıslahat arzusu taşımamaktadır.

Bu tema, La Bruyére'de, Fénélon'da ve XVIII. yüzyıla kadar birçok yazarda aynen karşımıza çıkmaktadır, örneğin "insanların dostu" Mirabeau markisinin yakınmaları, isyanı haber veriyor olsalar da, zikrettiklerimizden daha fazlasını içermemektedirler.

Bekleneceği üzere, şövalyelik idealinin gecikmeli yandaşları, bu merhamet gösterilerinde koro halinde konuşmaktadırlar; zaten zayıfları korumak şövalyelik ödevleri arasında değil midir?

Gerçek soyluluğun erdem soyluluğu olduğu ve sonuçta bütün insanların eşit olduklarına dair fikirler de, aynı şekilde saraylı idealine özgü olup, aynı şekilde kalıplaşmış ve teoriktirler. Bu iki kavrayışın tarihsel anlamı bazen abartılmıştır. Gerçek soyluluğun gönül soyluluğu olduğu fikir, Rönesansın bir zaferi olarak kabul edilmiştir; bu konuda Pogge'nin *De Nobilitate* adlı eserinde ifade ettiği düşünce zikredilmiştir. Eşitlikçiliğin ilk işaretini John Ball'ın devrimci cümlesinde bulmak insanların hoşuna gitmektedir: "Âdem çapa sallar ve Havva kumaş dokurken, kim soyluydu?". Ve soyluluğun titremesi gerektiğine inanılmaktadır.

Bu iki kavram, uzun zamandan beri saraylı edebiyatının ortak noktalarındandı, tıpkı Eski Rejim salonlarının baş konularından olmaları gibi. Gönül soyluluğu film, *troubadour* (Orta Çağda Güney Fransa'da gezgin şair) şiirinden ve saraylı aşkının yüceltilmesinden çıkmıştı. Hiçbir toplumsal amacı olmayan manevi bir kabul olarak kalmaktaydı.

Dont vient a tous souveraine noblesce?
Du gentil cuer, pari de nobles mours.
... Nulz n'est villains se du cuer ne lui muet.[158]

Bir hükümdara soyluluk nereden gelir?
Soylu davranışlarla bezenmiş soylu bir kalpten.
... Hiç kimse kalbinden değilse, köle değildir.

Eşitlik fikri, Kilise babaları tarafından Ciceron ve Seneca’dan alınmıştır. Büyük Gregorius, Orta Çağın başlarında şu sözü etmiştir: *‘Omnes namque homines natura aequales sumus’*. Bu söz bütün tonlardan tekrarlanmış, ama bu tekrarlar varolan eşitsizliği azaltma yönünde hiçbir işarette bulunmamışlardır. Çünkü Orta Çağ insanı için, bu fikir gelecekteki olanaksız bir eşitliği değil de, ölümdeki çok yakın eşitliği hedeflemekteydi. Bunu Eustache Deschamps’da, bu dünyadaki adaletsizliği telafi etmek üzere oluşturulan ölüm dansının temsilisiyle dolaysız ilişki içinde buluyoruz. Bizzat Âdem, ardıllarına seslenmektedir:

Enfans, enfanks de moy, Adam, venuz,
Qui apres Dieu suis peres premerain
Crée de lui, tous estes descenduz
Naturelment de ma coste et d’Evain;
Vo mere fut. Comment est l’un villain
Et l’ autre prant le nom de gentillesce
De vous freres? Dont vient tele noblesce?
Je ne *le scay, se ce n’est des vertus,*
Et les villains de tout vice qui blesce:
Vous estes tous dd une pel revestus.
Quant Dieu mefist de la bone ou je fus,
Homme mortel, faible, pesant et vain,
Eve de moy, il nous cria tous nuz,
Mais l’esperit nous inspira a plain
Perpétuel, puis eusmes soif et faim,
Labour, dolour, et enfans en tristesce;
Pour nos pechiez, enfantent a destresce
Toutes femmes; vilment estes conçuz.
Dont vient ce *nom: vilain, qui les cuers blesce?*
Vous estes tous d’une pel revestuz.
Les roys puissans, les contes et les dus,
Li gouverneur du peuple et souverain,
Quant ilz naissent, de quoy sont ilz vestuz?
D’une orde pel.

. . . Prince, pensez, sanz avoir en desdain
Les povres gens, que le mort tient le frain.[159]
Çocuklar, benim, Âdem'in çocukları,
Tanrıdan sonraki ilk babanın (çocukları)
Hepiniz onun yarattığı Âdem'den geldiniz
Doğal olarak benim kaburgamdan ve Havva'dan;
O sizin anneniz oldu. Biri nasıl serf,
Ve diğeri soylu adını alır
Siz kardeşken? Bu soyluluk nereden geliyor?
Erdemden değilse ben başkasını bilmem,
Ve bütün kusurlara sahip serfler
Hepiniz aynı deriyle kaplısınız.
Tanrı beni olduğum yerde çamurdan yaptığında,
Ölümlü, zayıf, yavaş ve yararsız insan olarak,
Havva'yı ve beni çıplak yarattı.
Fakat ruh bize tam ilham verdi,
Sürekli olarak, sonra susadık ve acıktık,
İşimiz, acılarımız, hüzünlü çocuklarımız oldu;
Günahlarımızın bedeli olarak doğurur acı içinde
Her kadın; kölece gebe kalarak.
Bu ad nereden gelir: kalpleri parçalayan serf adı?
Hepiniz aynı deriyle kaplısınız.
Güçlü krallar, kontlar ve dükler,
Halkın yöneticisi ve hükümdarı,
Doğduklarında neyle kaplıdırlar?
Kirli bir deriyle.
... Prensler, küçümsemeksizin düşünün,
Ölümün dizginlediği fakir insanları.

Şövalyelik idealinin heyecanlı yandaşları, soyluluğa "köylü saydıkları bu kişilerin hazan daha cesur çıktıklarını"[160] öğretmek amacıyla, işte bu fikirlere uygun olarak köylü kahramanların eylemlerini bazen öne çıkartmaktadırlar.

Çünkü bütün bu fikirlerin temeli şudur: soyluluk, saraylı idealine sadık kalarak, dünyayı ayakta tutma ve saflaştırma yeteneğine sahiptir. Soyluların hayatı ve erdemi, zamanın felâketlerinin ilandırlar; Kilisenin ve

Krallığın refahı ve huzuru, adaletin yerine gelmesi bunlara bağımlıdırlar.[161] Çok soylu ve çok mükemmel şövalyelik tabakası, halkı korumak, savunmak, barış içinde tutmak üzere yaratılmıştır; çünkü savaşın afetlerine genelde en fazla halk maruz kalmaktadır.[162] Gecikmiş şövalyelik ülküsünün en büyük temsilcilerinden biri olan Boucicaut'nun hayatında şunları okuyoruz: tanrısal ve insani yasaların kurduğu düzeni ayakta tutmak üzere, iki payanda gibi olmak üzere, Tanrının iradesiyle iki şey yaratılmıştır; dünya bunlarsız bir karışıklıktan ibaret olur; bu iki payanda, "birbirlerine çok uygun düşen şövalyelik ve bilim"dir.[163] Bilim, iman ve şövalyelik; Philippe de Vitry'nin *Chapel des fle*urs'ündeki üç zambaktır; bunlar üç tabakayı temsil ederler; soyluluk diğer ikisini korumakla ödevlidir.[164]

Şövalyelik ile bilime tanınan saygıdeğerliğin eşit olması, doktor ünvanına şövalyeninkiyle aynı hakların verilmesi eğiliminde ifadesini bulmaktadır[165] ve bu eğilim, saraylı idealine atfedilen çok büyük etik değeri kanıtlamaktadır. Bir yandan büyük bir cesaret, öte yandan da gebeş çaplı bilgi onurlandırılmaktadır; böylece daha yüksek bir hayata yönelmenin iki biçimi kutsanmaktadır. Fakat bu ikisinden, şövalyelik ideali daha geniş kapsamlıdır, çünkü etik değerin dışında, zihinlerin üzerinde çok büyük bir etki yaratan bir estetik değerler çeşitliliği içermektedir.

Dördüncü Ayırım

Şövalyelik Fikri

Orta Çağ düşüncesi, genelde dinsel kavramlarla dolup taşmaktadır. Daha dar bir kürede olmak üzere, saray ve şövalyelik çerçevelerinde yaşayanlar da, aynı şekilde şövalyelik ülküsünün damgasını taşımaktadırlar. Bu kavrayış, din alanını bile istila etmektedir: melek aziz Michel'in (Mikail) kahramanlığı, "hiçbir zaman aşılamayan ilk şövalye yiğitliği ve kahramanlığı"ydı; "yeryüzü ordusu ve insani şövalyelik" olarak, tanrının tahtının çevresindeki melekler korosunun bir taklidi olan şövalyelik, aziz Michel'den kaynaklanmıştır.[166] İspanyol şairi Juan Manuel, şövalyeliği, vaftiz ve evlilik gibi bir kutsama olarak göstermektedir.[167]

Soyluluğa yüklenen bu yüksek beklenti somut bir biçim almış mıdır? Bu sınıfın ödevlerine ilişkin, belirgin siyasal fikirlere götürmekte midir? Evet; bu fikirler, kralların birliği üzerinde temellenen evrensel barış, Kudüs'ün fethi ve Türklerin sürülmesidir. Hiç yorulmaksızın proje üreten biri olan Philippe de Mézieres, Templiers ve Hospitaliers gibi askeri tarikatların eski gücünü aşan yeni bir şövalye tarikatının düşünü kurarken *Yaşlı Hacının Rüyası* adlı eserinde, yakın bir gelecekte dünyanın mutluluğunu sağlamaya yönelik bir plan tasarlamıştır. Genç Fransa kralı -bu eser, talihsiz VI. Charles'a henüz çok umut bağlanmışken, 1388'e doğru yazılmıştır-, kendi kadar genç ve eski kavgalardan onun kadar sorumsuz Richard'la kolayca barış yapacaktır. Bu ikisi, bu barış hakkında kişisel olarak görüşmek, onu haber veren harika ifşaları birbirlerine anlatmak; görüşmeler ruhbana, hukukçulara veya ordu komutanlarına bırakılsa bile engel çıkmasına mani olmak üzere aşağılık çıkarlardan vazgeçmek zorundadır. Bu durumda, Fransa kralının birkaç sınır kentini ve birkaç şatoyu İngiltere'ye bırakması gerekir. Barış antlaşması imzalanır imzalanmaz, Haçlı seferi hazırlığına girişilecektir. Her yerde eski kavgalar ve düşmanlıklar yatışacaktır; ülkelerin tiranca yönetimleri ıslah olacaktır. Eğer vaazlar Tatarları, Türkleri, Yahudileri ve Arapları Hıristiyan yapmaya yetmezse, genel bir ruhani meclis, Hıristiyan aleminin hükümdarlarını

savaşa davet edecektir.[168] Bu önemli projeler, Mézieres'in genç Louis d'Orléans'la Paris'teki Celestinler manastırındaki samimi görüşmelerinde de tartışılmışa benzemektedirler. Orleans dükü de barış ve Haçlı seferi düşü kurmakta, ama bunların içine pratik ve amaca yönelik siyasal fikirleri de katmaktaydı.[169]

Şövalyelik üzerinde temellenen bir topluma ilişkin bu yanılsama, gerçekle ilginç bir şekilde çelişmekteydi. XIV. ve XV. yüzyılın ünlü Fransız kronikçileri olan Froissart, Monstrelet, d'Escouchy, Chastellain, La Marche, Molinet'den herhangi birini ele alalım. Bunların hepsi de, Commines ve Thomas Basin hariç, şövalyelik erdemini ve şanlı savaşçılık eylemini yüceltmek amacıyla yazdıkları konusunda yüce bir üslupla bize güvence vererek başlamaktadır.[170] Ancak, gene hiçbiri sözünü sonuna kadar tutamamakta, bu konuda en başarılısı gene Chastellain olmaktadır. Şövalyelik destanının geç ve fazla romansı ürünü olan *Méliador* adlı şiirin yazarı Froissart, ülküsel kahramanlıklar ve "büyük silahlı başarılar" tarafından doldurulmuş bir zihniyete sahiptir, fakat bir gazetecininki gibi olan kaleminden, ihanetler, gaddarlıklar, tamahkârlıklar ve iktidarın kötüye kullanımından başka birşey çıkmamaktadır. Molinet, şövalyeliği yüceltme amacını sürekli unutmakta ve düpedüz olayları anlatmaktadır (tumturaklı üslubu bir yana); baştan kendine yüklediği soylu cilayı çekme görevini yerine getirmek üzere, bu anlatıyı arada sırada kesintiye uğratmaktadır.

Şövalyelik kavramı, bu yazarların yüzeysel zihniyetleri için, çağlarının olaylarını onun sayesinde açıkladıkları sihirli bir anahtar meydana getirmekteydi. Aslında, onların zamanının savaşları, tıpkı o dönemin siyaseti gibi, aşırı şekilsiz ve görünüşe göre tutarsızdı. Savaş, geniş bir alana yayılan soyutlanmış itiş kakışların kronikleşmiş bir haliydi; diplomasi ise, bir yandan çok genel geleneksel fikirlerin, öte yandan soyutlanmış ve iğrenç çıkarlara yönelik karmakarışık bir hukuki sorunlar yumağının egemenliği altında olan, karmaşık ve eksikleri çok bir araçtı. Gerçek bir toplumsal gelişmeyi farkedecek durumda olmayan tarih, şövalyelik ülküsü kurgusundan yararlanıyordu. Bu kurgu sayesinde, dünyayı güzel bir hükümdarlık şerefi ve saraylı erdemi imgesine indirgiyor ve düzen yanılsaması yaratıyordu. Bu tarihsel kıstas, örneğin bir Thukidides'in yargısıyla kıyaslandığında, ayarının düşük kaldığı görülmektedir. Bu şekilde kavranan tarih, güzel silahlı çarpışmaların ve

tumturaklı törenlerin sergilenmesi haline indirgeniyordu. Bu açıdan bakıldığında, en iyi tarihçiler kimler olacaktır? Froissart, bunların komutanlarla haberciler olduğunu düşünmektedir; nitekim bunlar bu soylu eylemlerin tanığıdırlar ve olayları resmen yargılamak zorundadırlar; bu kimseler, şan ve şeref konularında uzmandırlar ve bu iki şey bizzat tarihin konularıdır.[171]

Altın Pösteki şövalye tarikatı kuralları, şövalyece çarpışmaların anlatılmasını emretmekteydi; Altın Pösteki lakaplı Lefevre de Saint-Rémy ve haberci Berry, tarihçi silahlı haberci tipleridir.

Şövalyelik kavrayışı, hayat ülküsü olarak çok özel bir niteliğe sahiptir. Özü itibariyle, kahramanlık fantezi ve heyecanlarından kaynaklanan, ama etik bir ülkü görüntünü kazanan estetik bir ülküdür. Orta Çağ düşüncesi ona soylu bir yeri, ancak onu din ve erdemle akraba kılarak verebilirdi. Fakat şövalyelik bu etik işlevi hiçbir zaman yerine getirecek durumda olmayacaktır; dünyevi kökeni bunu engellemektedir. Çünkü bu ülkünün özü, güzellik derecesine kadar yükseltilmiş gururdur. Chastellain, “Hükümdarların şanı, gururu ve büyük tehlikelere atılmaya bağlıdır; bütün başat güçler, gurur denilen dar bir konuda buluşmaktadırlar”[172] derken, bunu iyi anladığını belli etmektedir. Stilize edilen ve yüceltilen gurur, şövalyece hayatin kutbu olan şerefe can vermiştin Taine, “çıkar orta ve alt sınıfların toplumsal ilişkilerinin başlıca nedeniyken, aristokrasinin asıl güdüsü gururdur” demektedir:[173] “Öte yandan, insanın derin duygularının içinde, dürüstlüğe, vatanseverliğe ve vicdana dönüşmeye ondan daha yatkın olanı yoktur, çünkü gururlu insan kendine saygı duymak zorundadır ve bunu elde etmek için de, buna layık olmaya uğraşmaktadır”. Hiç kuşkusuz, Taine’in aristokrasiyi güzelleştirmeye bir eğilimi vardır; gerçekte ise, soyluluk tarihi her yerde arsız bir bencillikle birlikte gaddar gururun görüntüsünü sunmaktadır. Ancak bu sözler, aristokratik bir ülkünün iyi bir tanımı olarak kalmaktadırlar. Bunlar, Burckhardt’ın Rönesans dönemindeki şeref duygusuna ilişkin yargısına benzemektedirler.

Burckhardt, vicdan ile bencilliğin bu garip karışımının birçok kusura gebe olduğunu ve aşırı yanılgılara yol açabileceğini söylemektedir; fakat bir insanda soylu ve saf olarak kalmış herşeyin oradan destek alabileceğini ve yeni güçlerle donanabileceğini de eklemektedir.[174]

Kişisel şan arzusu, Burckhardt tarafından Rönesans insanının karakteristik özelliği olarak kabul edilmiştir.[175] Orta Çağda İtalya dışındaki bölgelerdeki hayatı harekete geçiren şan ve şerefin zıddına, İtalyan zihniyetinin Dante'den beri, antik modeller çerçevesinde özlem duyduğu bir şan ve şeref duygusunu koymaktadır. Bu bakış bana, Burckhardt'ın Orta Çağ ile Rönesansı, Bati Avrupa ile İtalya'yı ayıran mesafeyi abarttığı noktalarından biri olarak gözükmektedir. Rönesans insanına özgü bu şan ve şeref açlığı, özü itibariyle, daha eski bir dönemin şövalyelik tutkusudur; Fransız kökenlidir; feodal duygudan yoksun ve antik düşünce tarafından aşılanmış, çapı genişlemiş sınıfların şerefidir. Daha sonraki kuşaklar tarafından takdir edilme yönündeki tutkulu istek, *quattrocento* döneminin iyi zihinlerine olduğu gibi, XII. yüzyılın saraylı şövalyesine ve XIV. yüzyılın sert komutanlarına da yabancı değildir. Froissart'a göre, Otuzlar Çarpışmasından (27 Mart 1351) önce, *messire* Robert de Beaumanoir ile İngiliz komutanı Robert Bamborough arasında imzalanan anlaşma, bu sonuncusunun şu sözleriyle bitmektedir: "ve böylece bunun gelecekte salonlarda ve saraylarda, kent meydanlarında ve dünyanın her yerinde konuşulmasını sağlayacak şekilde davranacağız".[176] Chastellain tamamen Orta Çağ zihniyetinde olmasına rağmen, şövalyelik ülküsüne saygısından ötürü şunları söylediğinde, Rönesans zihniyetini de dile getirmiş olmaktan geri kalmamaktadır:

Honneur semont toute noble nature
D'aimer tout ce qui noble est en son estre,
Noblesse aussi y adjoint sa droiture.[177]
Şeref her soylu tabiatı ileri götürür
Soylu olan herşeyi sevmek onun varoluşundadır,
Soyluluk da onu doğruluğuna katar.

Başka bir yerde ise, şerefin Yahudiler ve Paganlar için daha değerli olduğunu, çünkü Hıristiyanların şerefi göksel bir ödül umudu içinde dinden almalarına karşılık, Yahudilerin ve Paganların bunu kendi için ve dünyevi bir övgü için aradıklarını söylemektedir.[178]

Froissart daha o tarihlerde, şan ve şeref kazanmak ve aynı zamanda -ne korkunç bir çocukmuş- kariyer yapmak için, dinsel veya ahlâki amaçtan

arınmış kahramanlığı, doğrudan doğruya kahraman olmayı tavsiye etmekteydi.[179]

Şan ve şeref arayışı, Orta Çağ unsurlarıyla Rönesans unsurlarının, içinde birbirlerine karıştıkları kahraman tapınısına ayrılmaz bir şekilde bağlıdır. Şövalye hayatı bir takliddir: Arthur dizisi kahramanları veya antik kahramanlar ayırımsız bir şekilde taklid edilmektedirler. Örneğin Büyük İskender, saraylı romanının çiçek açmasından beri şövalyelik küresinin içine dahil edilmiştir. Antik dönem, hâlâ Yuvarlak Masa'nın büyülü ülkesiyle karışmaktadır. Kral René, şiirlerinden birinde, Lancelot, Caesar, Davut, Herakleitos, Paris, Trollus'un yan yana duran ve hepsinin de üzerinde kendi arması bulunan mezarlarını gördüğünü anlatmıştır.[180] Şövalyeliğin kökeninin de Romalı olduğu söylenmektedir. "Ve şövalyeliğin disiplinini, tıpkı eskiden Romalıların yaptıkları gibi, sıkı tutuyordu" -Söz konusu kişi, İngiltere kralı V. Henry'dir-.[181] Klasisizm boyut kazandıkça, Antikite konusundaki imgeyi bir miktar düzeltmiştir. Quinte-Curce'yi Yavuz Charles için çeviren Portekizli Vasco de Lucene, tıpkı Jacob van Maerlant'ın bir buçuk yüzyıl önce yaptığı gibi, diğer tarihçilerin onun öyküsünü bozdukları yalanlardan arınmış aslına uygun bir Büyük İskender sunduğunu ilân etmiştir.[182] Fakat, hükümdara izlenecek bir örnek sunma arzusu da bu gerçekliği sağlama niyetinden geri kalmamaktadır ve eskilerin parlak eylemlerine yetişme ve onları aşma konusunda Charles kadar bilinçli bir istek taşıyan çok az prens vardır. Charles daha çocukluğunda, Gauvain ve Lancelot'nun kahramanlık eylemlerinin hikâyelerini kendine okutturmuştur; daha sonra da Antik kahramanları tercih eder olmuştur. Yatmadan önce bir veya iki saat boyunca, "*haultes histoires de Romme*"u (Roma'dan Yüce Öyküler) okutturmaktaydı.[183] Caesar, Hannibal ve Büyük İskender'e karşı vurgulu bir tercihi vardır, "bunlar gibi olmak ve onları geçmek" istiyordu.[184] Bütün çağdaşları, onun bu amaçlı taklitçiliğinin onun tüm davranışlarını belirlediğini farketmişlerdir. Commines, "büyük bir şan arzuluyordu, bu da onun savaşlarının en büyük nedeni oluyordu ve ölümlerinden sonra da kendilerinden söz edilen bu beğendiği eski hükümdarlara benzemeyi çok istiyordu"[185] diye yazmıştır. Chastellain ise, onun bu büyük eylemleri ve antik tarzdaki kahramanca hareketleri

uygulamaya sokuşunu ilk kez, onun 1467’de Malines’e dük olarak girişi sırasında görmüştür. Dük, bir isyanı cezalandıracaktır; olay formalitelere uygun bir şekilde görülmüş ve yargılanmıştır. Elebaşlardan biri ölüme, diğeri müebbet sürgüne mahkûm edilmiştir. Dük, çarşının ortasına kurulan darağacının karşısına oturmuştur; tam suçlu diz çökmüş ve celladın kılıcı çekilmişken, o zamana kadar niyetini gizlemiş o an Charles, “Durunuz! Gözündeki bezi çıkarınız ve ayağa kalksın!” diye haykırmıştır.

Chastellain, “Ve o anda, kalbinin gelecek için ve benzersiz eylemlerde şan ve ün kazanmasına yetecek kadar yüce olduğunu gördüm” demektedir.[186]

Yavuz Charles’ın örneği, Rönesans zihniyetinin, eskilerin modeline uygun olarak hayatin güzelliğine özlemin kökünün nasıl şövalyelik idealinin içinde yer aldığını iyi bir şekilde göstermektedir. Eğer Yavuz Charles ile dönemdaşı bir İtalyan karşılaştırılacak olursa, aralarındaki tek farkın okumadan ve zevkten kaynaklandığı görülecektin. Charles, klasikleri hâlâ çevirilerinden okuyordu ve sevdiği biçimler ışıltılı bir gotiğin içinde yer almaktaydılar.

Şövalyelik unsuruyla Rönesans unsuru, dokuz kahraman tapınısında da ayrılmaz bir şekilde birbirlerine bağlıdırlar. Üçü Pagan, üçü Yahudi, üçü de Hıristiyan olan dokuz kahramandan meydana gelen bu grup, ilk kez 1312’ye doğru, Jacques de Longuyon’un *Voeux du paon*’unda ortaya çıkmıştır.[187] Kahramanların seçimi, şövalye romanıyla siki bir bağlantıyı açık etmektedir: Hektor, Caesar, Büyük İskender, Yoşuha, Davut, Judas, Arthur, Charlemagne ve Godefroid ve Bouillon. Eustache Deschamps, bu fikri ustası Guillaume de Marchaut’dan miras almış ve şiirlerinden bir kısmını dokuz kahramana ayırmıştır.[188] Orta Çağda çok güçlü olan simetri ihtiyacına boyun eğerek, dokuz kahramana dokuz kadın kahraman dizisini ekleyen muhtemelen odur. Justin’den ve diğer yazarlardan oldukça garip bir kadın kahraman grubu derlenmiştir. Bunların arasında Penthesilea, Tomris, Semiramis bulunmaktadır. Ve Deschamps bunların adlarını tanınmaz hale getirmekten hiç utanmamıştır. Bu durum, bu fikrin başarı kazanmasını engellememiştir ve erkek ile kadın kahramanları, *Le jouvencel* gibi ileri tarihli eserlerde bulmaktaydı. Bunlar halılarda temsil edilmektedirler ve

onlara arma uydurulmaktadır. İngiltere kralı VI. Henry, 1431'de Paris'e girerken, bunların hepsi eksiksiz bir şekilde onun önünde yer almıştır.[189]

Bu temsilin ne kadar popüler olduğu, teyidini parodide bulmaktadır. Molinet, güzel söz etme yeteneğini dokuz "oburluk kahramanı"nın üzerinde denemiştir.[190] I. François hâlâ, kahramanlardan birini canlandırmak için arada sırada antik tarzda giyinmekteydi.[191]

Deschamps daha uzağa gitmiştir. Antik kahramanlar tapınışını doğmakta olan askeri vatanseverlikle birleştirmiş ve o çağda yaşayan bir Fransızı, Bertrand du Guesclin'i onuncu kahraman olarak eklemiştir.[192] Bu fikir başarı kazanmıştır: Louis d'Orléans, Coucy şatosunun büyük salonuna, cesur ahırlar nazırının heykelini onuncu kahraman olarak diktirmiştir.[193] Orleans dükünün Du Guesclin'in anısını onurlandırmakta nedenleri vardı: bu kişi, vaftiz töreninde onu tutmuş ve küçük eline bir kılıç vermişti. Onuncu kadın kahraman olarak Jeanne d'Arc beklenmiştir. Nitekim XV. yüzyıl ona bu mertebeyi vermiştir. Du Guesclin'in hısmen torunu olan ve Jeanne d'Arc'ın silah arkadaşları arasında kardeşleri bulunan Louis de Laval, şatosunun papazı Sébastien Mamerot'ya, dokuz kahramanın öyküsünü yazması ve bunlara Du Guesclin ile Jeanne d'Arc'ı eklemesi emrini vermiştir. Ancak, Mamerot'nun eserinin bize ulaşan yazmasında bu iki ad yer almamaktadır,[194] ve Jeanne d'Arc'a ilişkin olarak, bu fikrin başarıya ulaştığını kanıtlayan herhangi birşey yoktur. Fransa'da XV. yüzyılda doğan ulusal kahramanlar tapınısı, önce babacan ve temkinli Breton'un kişisine bağlanmıştır. Jeanne'ın yanında veya karşısında çarpışmış olan her türden generaller, o çağ insanlarının gözünde, Domrémyli küçük köylü kızından daha büyük ve daha saygın bir yere sahip olmuşlardır. İnsanların çoğu, ondan hâlâ heyecan ve saygı duymadan, yalnızca ilginç birşey olarak söz etmektedir. Fransa'ya sadakatini kanıtlamak için gerektiğinde Burgonyalı duygularını bir kenara bırakmasını bilen Chastellain, VII. Charles'ın ölümü hakkında bir *"mystere"* (bir cins tiyatro oyunu) yazmıştır. Bu oyunda, kralın hizmetinde İngilizlerle çarpışmış bütün komutanlar, bir kahramanlar galerisindeki gibi ortaya çıkmakta ve başarılarını anlatan bir kıta söylemektedirler. Burada karşımıza

Danimarkalı, Jean de Bueil, Xaintrailles, Le Hire ve daha az ünlü diğerleri çıkmaktadır.[195] Ama Bakire'yi bunların arasında aramak boşuna olacaktır.

Burgonya dükleri, hazinelerinde kahramanlardan kalma çok sayıda kutsal emanet saklamaktaydılar: aziz Georges'un armalı kılıcı, "messire Bertran du Claiquin"e (Du Guesclin) ait bir kılıç, Garin de Loherain'e ait bir yabandomuzu dişi, Aziz Louis'nin çocukken ders gördüğü dua kitabı.[196] Şövalyece fantezi ile dinsel hayalgücü burada nasıl da birleşmektedirler! Bir adım daha atıldığında, papa X. Leon tarafından kutsal bir emanet olarak kabul edilen, Titus Livus'un kolu karşımıza çıkmaktadır.[197]

Orta Çağın sonundaki bu kahramanlar tapınısı, edebi biçimini, mükemmel şövalyelerin hayat hikâyelerinde bulmuştur. Bunlar bazısı, Gilles de Trazegnies gibi efsane kişileridir; ancak en ilginçleri, Boucicaut gibi o çağın insanlarıdır. Halk arasında mareşal Boucicaut olarak adlandırılan Jean le Meingre, ülkesine çöküntü zamanlarında hizmet etmiştir. Jean de Nevers'le birlikte, 1396'da Fransız ordusunun Türkleri Avrupa'dan kovmaya gittiği, ama sultan Bayezid tarafından yokedildiği Niğbolu'da bulunmuştur. 1415'te Azincourt çarpışmasında yeniden esir düşmüş ve altı yıllık tutsaklıktan sonra ölmüştür. Daha 1409'da, hayranlarından biri, maceralarını çok kesin kaynaklara dayanarak yazmıştır; ama amacı çağdaş tarihin bir sahifesini oluşturmak değil de, mükemmel şövalyelerin bir görüntüsünü vermek olmuştur.[198] Bu hareketli hayatın gerçekleri, ülküsel kahramanlık görüntüleri altında kaybolmaktadırlar. Niğbolu'da uğranılan müthiş felâket, *Livre de faicts*'de kendine ancak soluk bir yer bulabilmektedir. Boucicaut, kanaatkâr, mümin ve buna karşılık saraylı nezaketine sahip ve okumuş şövalye tipi olarak sunulmuştur. Şövalyeye özgü olan zenginliği küçümseme; mülkünü ne eksiltmeyi, ne de artırmayı hiçbir zaman istememiş olan Boucicaut'nun babası tarafından şu şekilde ifade edilmiştir: Eğer çocukların namuslu ve cesurlarsa, yeteri kadar (mülkleri) var demektir; ve eğer layık değillerse, onlara bu kadar servet bırakmak kötü olacaktır.[199] Boucicaut'nun imanının püriten bir yanı vardır. Erken kalkmakta ve üç saatini ibadete ayırmaktadır. Ne kadar acelesi veya işi olsa da, günde iki kere, diz çökerek *missa* dinlemektedir. Cumaları siyahlar giyinmekte; pazarları ve bayram günleri yayan olarak bir hac ziyareti yapmakta, azizlerin hayat öykülerini veya "Romalı veyahut diğer

kahramanların" hayat hikâyelerini dinlemekte veyahut dini konularda sohbet etmektedir. Kanaatkârdır, az konuşur ve eğer konuşursa, tanrıdan, azizlerden, erdemden ve şövalyelikten söz eder. Hizmetkârlarını edepli ve imanlı olmaya alıştırmış ve onları küfür etmekten vazgeçirmiştir.[200] Kadına saygının ateşli taraftarlarındandır ve kadının savunulması için "beyaz kadın armalı yeşil kalkan" tarikatını kurmuş, bu yüzden Christine de Pisan tarafından övülmüştür.[201] Fransa kralı VI. Charles'ın naibi olarak bulunduğu Cenova'da karşılaştığı iki hanımın reveranslarına kibarca karşılık vermiştir. Seyisi ona, "Efendim, bu kadar saygı gösterdiğiniz bu iki kadın kimdir?" diye sormuştur. "Bilmiyorum Haguenin" cevabını alan seyis, "efendimiz, bunlar herkesin kadınıdırlar" deyince, Boucicaut, "Herkesin kadınları; Haguenin, soylu bir hanıma selam vermeyi ıskalamaktansa, on fahişe kıza selam vermeyi tercih ederim" demiştir.[202] Şiarı "ne isterseniz"dir ve bu bir şiara uygun düştüğü üzere, amaçlı bir esrara bürünmüştür. Acaba bu, iradesini haramına armağan ettiği anlamına mı gelmektedir, yoksa burada hayattan genel bir vazgeçme mi görmek gerekir? Ama bu ikinci tutumu, bu kadar geç bir tarihte beklememek uygun olacaktır.

İdeal şövalyeye atfedilen iman, kanaatkârlık ve sadakat duyguları işte bunlardır. Gerçek Boucicaut'nun bu imgeye her zaman denk düşmemesi kimi şaşırtır? Onun sınıfında fazlasıyla yaygın olan şiddet ve tamahkârlık, bu soylunun da her zaman yabancılık çektiği şeyler olmamışlardır.[203]

Örnek şövalye bazen başka bir tipten olmaktadır. Jean de Brueil'in biyografik romanı *Le Jouvencel*, Boucicaut'nun hayatından yaklaşık yarım yüzyıl sonra yazılmıştır ve bu da, kavrayış farkını kısmen açıklamaktadır. Jean de Bueil, Jeanne d'Arc'ın sancağı altında çarpışmış bir komutandı ve daha sonra Praguerie isyanına ve "kamu malı" savaşına katılmış, 1474'te ölmüştün. Kralın gözünden düştükten sonra, 1465'te hizmetkârlarından üçüne hayatının bir hikâyesini yazmalarını telkin etmiştir.[204] Tarihsel bir biçimin romansı bir tabanı örttüğü Boucicaut'nun hayatının tersine; *Le Jouvencel*, kurgu görüntüsünün altında, güçlü bir gerçekçiliği gizlemektedir. En azından birinci bölümünde, çünkü eserin geri kalanında, yazarlar yalın bir romantizmin içinde boğulmuşlardır. Eserin bu bölümlerinde, örneğin kırsal yaşam anlatılarının aşınmış çerçevesi içinde olmak üzere, Fransız

birliklerinin 1444'te İsviçre topraklarındaki korkunç harekâtları ile Baleli köylülerin Thermopolis'tekine benzeyen bir kadere uğradıkları, Birse nehri üzerindeki Saint-Jacques'taki çarpışma yer almaktadır.

Ama buna karşılık birinci bölümde, *Le Jouvencel* bize o dönemin savaşına ilişkin öylesine yalın ve güçlü bir tablo sunmaktadır ki, bunun bir benzerini o devrin edebiyatında bulmaya çalışmak boşuna bir gayret olacaktır. Bu eserin üç yazarı da, efendilerinin onun silah arkadaşı olmasına rağmen, Jeanne d'Arc'ı es geçmektedir; yazarlar yalnızca efendilerinin başarılarını yüceltmekle yetinmektedirler. Ama acaba Jean de Bueil onlara askerlik hayatına ilişkin gerçeğe ne denli sadıkane bir şekilde anlatmıştır? Bu anlatıda daha sonra, homurdanan ve kıllı silahşör *(mousquetaire:* aslında *mousquet* denilen tüfek taşıyan asker, ama Alexandre Dumas Pere'in eserinin Türkçeye Üç Silahşörler olarak çevrilmiş olmasından ötürü, böyle karşılamak zorundayız) tipini yaratacak olan şu Fransız zihniyeti kendini haber vermektedir. Şövalyeliğe yönelik niyet, ancak kitabın başında ortaya çıkmaktadır. Eser, bu bölümde gençleri, silahları bu yazılanlardan öğrenmeye teşvik etmekte ve onları gurur, haset ve tamaha karşı uyarmaktadır. Boucicaut'nun hayatında bulduğumuz iman unsuru kadar, aşk unsuru da *Le Jovencel'in* birinci bölümünde gözükmemektedirler. Bu bölümde okuduklarımız, savaşın yol açtığı sefaletler, yokluklar, sıkıntılar ve açlık ile tehlikelere göğüs germe cesaretidir. Bir senyör birliğini toplar; çoğu nalsız ve hepsi sıska yalnızca onbeş at vardır. Her birine iki adam bindirir; bu adamların hemen hepsi sakat ve eciş bücüştür. Komutanın elbiselerini yamamak için, düşmandan çamaşır çalınmaktadır. Tarlalarda sürdürülen bir gece harekâtını okurken, kendimizi gerçekten gece havası ve sessizlikle kuşatılmış olarak hissediyoruz.[205] *Le Jouvencel'de*, şövalye tipinin yerine ulusal asker tipi geçmektedir: kahraman, iyi Fransızlar olsunlar diye esirleri salıvermektedir. Şeref kazanan Le Jouvencel, macera içindeki özgür hayatını hasretle aramaktadır.

Bu gerçekçi şövalye tipi, tamamen Fransızlara özgü bir üretimdir. Daha köhne, daha tumturaklı ve feodal biçimlere daha fazla bağlı olan Burgonya edebiyatı bu tipi üretemezdi. Burgonyalı kahraman Jacques de Lalaing, Jovencel'in yanında eski çağdan kalma bir merak unsuru gibi durmaktadır. Bu Burgonyalı kahraman, tıpkı Gilles de Trazegnies gibi, eski gezgin şövalye kalıbına uygun bir şekilde üretilmiştir. Bu kahramanın

başarılarını anlatan kitap, gerçek savaşlardan çok romansı turnuvalarla doludur.[206]

Savaşçı cesareti, şimdiye kadar hiçbir yerde *Jouvencel'in* şu pasajında olduğu kadar basit ve anlaşılır bir şekilde ifade edilmemiştir.[207] "Savaş neşeli birşeydir... Savaşta (savaşçılar) birbirlerini çok severler. Kavgasının iyi gittiğini ve kanının iyi çarpışma sağladığını görünce, insanın gözü yaşarır. Dostunun, yardımcımızın emrini yerine iyi getirmek için bedenini bu kadar cesurca sunması, insanın kalbine bir huzur saçar. Ve sonra insan onunla olmaya veya yaşamaya ve onu asla terketmemeye hazır hale gelir. Bundan öyle bir tad alınır ki, denemeyen bilmez. Bunu yapan insan ölümden korkar mı? Anla; o kadar huzurlu ve sevinçlidir ki, nerede olduğunu bilmez. Gerçekten hiçbir şeyden korkmaz".

Bu sözler, bir XV. yüzyıl şövalyesi kadar, modern bir asker tarafından da yazılabilirlerdi. Bunların Orta Çağa özgü hiçbir yanları yoktur. Savaşçı cesaretini açık etmektedirler: tehlike halinde kendini düşünmeme; arkadaşın cesaretinden duygulanma; sadakat ve fedakârlığın kolayca gösterilmesi. Bu ilkel çilekeşlik, şövalyelik idealinin, erkeksi mükemmelliğin soylu gösterimine kadar; eski Yunanlıların *Kalokagathia*'sında ifade edildiği biçimiyle güzelliklerden meydana gelen bir hayata kadar yükseldiği temeldir. Bu ideal, yüzyıllar boyunca bir enerji kaynağı olarak ve aynı zamanda arkasında koskoca bir bencillik ve şiddet aleminin gizlendiği maske olarak kalacaktır.

Beşinci Ayırım

Kahramanlık ve Aşk Düşü

Şövalyelik ülküsünün ısrarla sürdürüldüğü her yerde, bu ülkünün içerdiği çilekeşlik unsuru giderek önem kazanmıştır. Bu ülkü, Haçlı seferleri sırasında manastır hayatına duyulan özlemle birleşerek, Templierlerinki gibi askeri ve dinsel tarikatlara can vermiştir. Gezgin şövalye, fakir ve dünyevi bağlardan arınmış olmalıdır. William James, her türlü maddiyattan yoksun bu soylu idealinin, "hayatın askeri ve aristokratik algılanışına gerçekten değilse bile, duygusal olarak hükmet"tiğini söylemektedir. "Asker kişisinde, her türlü köstekten kurtulmuş insanı ululuyoruz. Bu kişi, hayatından başka birşeye sahip değildir ve eğer dava gerektirirse bunu da tehlikeye atmaya her an hazırdır; ideal yönlere doğru yönelmiş tam özgürlüğün temsilcisidir".[208]

Bu durumda, şövalyelik ülküsünün etik unsurlarla -merhamet, sadakat, adalet- ilişkisini yapay ve yüzeysel saymak haksızlık olacaktır. Ancak şövalyeliği, aslında köklerini aralarında bulduğu şeyler olmasına rağmen, güzelliklerle dolu bir hayat kavrayışına yükseltenler ne bu duygulardır, ne de erkeksi cesarettir; bu fikirler ve özlemler bütününe hayatın sıcaklığını veren, aşk olmuştur.

Şövalyelik ülküsünün karakteristikleri olan, çilekeşliğin, cesurane fedakârlık zihniyetinin erotik bir tabanları vardır; hatta belki de bunlar, zaptedilmiş arzuların etik dışavurumlarından ibarettirler. Aşka bir biçim ve bir tarz verme ihtiyacının yalnızca edebiyat ve plastik sanatlar aracılığıyla değil, aynı zamanda bizzat hayatın içinde, saray çevresindeki sohbetler, sosyete oyunları ve sporlar aracılığıyla da tatmin edildiğini hatırlayalım. Aşk burada da yüce ve romansı ifadesini bulmaktadır. Demek ki, hayat bazı biçimleri edebiyattan ödünç alıyorsa da, edebiyat herşeyini hayatın içinden sağlamaktadır. Aşkın şövalyece karakteri, edebiyatın değil, hayatin içinde doğmuştur. Şövalye ile sevgilisi temasını, gerçek hayatın ilişkileri sağlamıştır.

Şövalye ve soylu hanım, aşk uğruna kahramanlık; işte bunlar her yerde ve her zaman ortaya çıkacak olan romansı motiflerdin Bu, tensel

arzunun dolaysız bir şekilde kendini feda etmeye dönüşmesi demektir ve bu feda etme etik alana mensupmuşa benzemektedir. İnsanın kişisinin tümünü bu şekilde terketmesi, cesaretini sevilen kadına gösterme, bir tehlikeye atılma, acı çekme ve güçlü olma iradesinden -yeniyetmeliğe özgü özlemler-doğmaktadır. Her ikisi de olanaksıza benzeyen, arzunun ifadesi ve tatmini, daha yüce birşey haline dönüşmektedirler: aşkla girişilen kahramanlık eylemi Ölüm bu durumda, arzunun tamamına ermesinin tek alternatifi haline gelmekte ve böylece kurtuluş her halükarda sağlanmaktadır.

Fakat, kalbi dolduran bu kahramanlık düşü gelişerek ilerleyecektir. Basit olan ilk tema çabuk aşılmıştır; tutku; acı çekme ve vazgeçme düşüne daha güçlü renkler dayatmaktadır: kahramanca eylem, kadını acil bir tehlikeden kurtarmaya yönelecek ve bu şekilde, ilkel fikre yeni bir güdüleyici eklenecektir. Şövalyelik-aşk şiirinin esas motifi, genelde bakirenin genç kahraman tarafından kurtarılışı olacaktır. Saldırganın bazen bir ejderha olmasının pek bir önemi yoktur: erotik neden burada gizlenmiş durumdadır.

Bundan elli yıl öncesinin karşılaştırmalı mitolojisinin, bakirenin kurtarılmasına ilişkin bu temayı açıklamak için meteorolojik olaylara başvurması şaşırtıcıdır, oysa bu temanın ilham kaynağı bizzat hayatın içindedir. Sık tekrarlardan ötürü aşınan bu tema bazen terkedilecek, ama örneğin romansı filmlerdeki kovboy gibi yeni tipler yaratarak, yeniden ortaya çıkacaktır.

Orta Çağ, bu klişeleri gençlere özgü bir yatışmazlık içinde geliştirmiştir. Örneğin, lirik şiir gibi daha yüksek edebi türlerde aşk arzusu daha incelmiş, daha sade veya daha manevi, ama buna karşılık daha tahrik edici bir biçim kazanırken; roman sınırsız bir şekilde gençleşmekte ve aynı macerayı tekrarlayıp durmasına rağmen, bize adeta anlaşılmaz gelen bir çekiciliği sürdürmektedir. Geç tarihli şövalye romanları olan, Froissart'ın *Méliador'*unun veya *Perceforest'*nin XV. yüzyılda çoktan anakronik hale geldiklerini düşünme eğilimindeyiz. Fakat bunlar o dönemde, tıpkı bugünkü aşk romanlarının da içine düşmedikleri gibi, hiç de anakronizmaya düşmüş değillerdi. Ancak burada söz konusu olan, kelimenin dar anlamındaki edebiyat değil de, uygulamalı sanattır. Türü canlandıran ve yenileyen, erotik hayal gücü için örnekler bulma ihtiyacıdır. Bu örnekler, Rönesans döneminde *Amadis de Gaule* dizisi içinde yeniden ortaya çıkmışlardır. François de la Noue, XVI. yüzyılın ikinci yarısında, Amadis romanlarının

kendi kuşağında bir “baş dönmesi zihniyetine” yolaçtıklarını -ki bu kuşak, bir de üstelik hümanizmanın etkilerini tanımıştır- söylediğinde, 1400 yılının dengesi pek yerinde olmayan kuşağının romansı türü kabul etme yeteneğinin ne kadar büyük olduğunu hayal edebiliriz.

Romansı aşkın yarattığı sarhoşluk, kendini yalnızca okuma biçiminde sunmamalı, özellikle gösteriye dönüşmeliydi. Bu oyun iki biçime bürünebilirdi: dramatik temsil ve spor. Spor, Orta Çağda çok daha önemli olmuştur. Dram, o dönemlerde henüz yalnızca kutsallık malzemesini işleyebilmekteydi; aşk macerası bu alanda bir istisna olarak kalmaktaydı. Bunun tersine, Orta Çağ sporu ve özellikle turnuva, en yüksek dereceden ve bizatihi dramatikti ve bunun dışında yüksek bir erotizm dozu içermekteydi. Spor, her yerde ve her zaman şu iki unsuru ortak kılmıştır: drama ve aşk. Fakat modern sporlar adeta tamamen eski Yunan sadeliğine geri dönmüşlerken, Orta Çağ sonunun turnuvası, zengin süslemeleri ve sahneye konuluş tarzıyla bizzat dramın işlevini yerine getirebilirdi.

XV. yüzyıl, aristokrasinin duygusal ve entellektüel hayatının bir sosyete oyunu haline gelme eğilimine girdiği şu gerileme dönemlerinden biridir. Gerçeklik, şiddetli, katı ve gaddardır; insanlar kendilerini şövalyelik ülküsü düşüne indirgemektedirler. Lancelot’un maskesi takılmaktadır: bu muazzam bir aldatmacadır ve buna ancak biraz alay katarak tahammül edilebilir. XV. yüzyılın tüm şövalyelik kültürü, duygusallık ile alay arasındaki kararsız bir dengedir. Şeref, sadakat ve aşka ilişkin şövalyece kavrayışlar çok büyük bir ciddiyetle ele alınmaktadırlar, ama bu saygın katılık arada sırada bir gülüş halinde gevşemektedir. Ancak bilinçli parodi yalnızca İtalya’da, Pulci’nin *Morgante’si* ve Boiardo’nun *Orlando Innamorato*’sunda üste gelecektir. Ve aynı şövalyelik duygusu alan kazanmaktadır, çünkü Ariosto’yla birlikte ciddiyetin ve gülüşün ötesine geçerek, bu duygunun en klasik ifadesini bulduğu bir duruluk küresine yükseliyoruz.

1400 yılları civarında Fransız toplumundaki şövalyelik ülküsünün ciddiyetinden kim kuşku duyabilir? Örnek şövalye tipi olan soylu Boucicaut’daki romansı taban hâlâ çok sağlamdır. Genç kalplerde soylu şövalyece macera arzusunu uyandıran şeyin aşk olduğu söylenmektedir. Soylu, hanımına eski Saraylı aşkı kurallarına göre hizmet etmektedir: “Bir

tek kadının aşkı için herkese hizmet ediyor, herkesi onurlandırıyordu. Hanımının önündeki konuşması nazik, kibar ve kaygılıydı”.[209]

Boucicaut’nun edebi tutumuyla kariyerinin gaddar gerçekliği arasında, bizim için hemen hemen anlaşılmaz bir zıtlık bulunmaktadır. Bu eylem adamı, zamanının siyasetinin en önlerinde yer almaktadır. 1388’de Philippe d’Artois, onun ordu komutanı ve Cresecque adındaki birinden meydana gelen üç silah arkadaşıyla birlikte Doğu’ya ilk yolculuğuna çıkmış ve saraylı aşkını savunduğu *le livre des cent ballades* adlı şiirini zaman öldürmek üzere yazmıştır.[210] Bundan yedi yıl sonra, genç Nevers dükünün (ileride Korkusuz Jean olacak) lalası olarak, sultan Bayezid’e karşı düzenlenen Haçlı seferine katılmıştır. Bu cesurane bir maceradır; üç arkadaşını kaybettiği Niğbolu felâketinin tanığı olmuş ve Fransız soyluluğunun kaymağının yokedilişini görmüştür. Bu durumda, onun şövalyelik yanılsamalarını gözden geçirmesi beklenmez miydi? Fakat hiç de öyle olmamıştır. Zulüm gören kadınları savunmak üzere “escu verd a la dama blanche” (Beyaz Kadın Armalı Yeşil Kalkan) tarikatını kurmuş ve böylece ciddi aşk ile uçarı aşk arasındaki edebi tartışmada, 1400 yılına doğru saraylı çevrelerinin tutkuyla yer aldıkları tartışmada taraf olmuştur.

Tutkusal içeriğinden boşaltılmış bütün romansı biçimler gibi, saraylı aşkının edebiyattaki ve hayattaki bu temsili, bize bazen yavan ve gülünç gelmektedir. İfadesini iyice yoğrulmuş dizelerde ve görkemli turnuvalarda bulan tutku sönmüştür; ancak birkaç dahice eserde yaşamaktadır. Fakat sanat eseri olarak düşük düzeyden olan bütün bu eserlerin, hayatın süsü ve duygu ifadesi olarak büyük bir anlamları olmuştur; bu önemi anlamak için, onu harekete geçiren tutkuyu kavramak gerekir. Aşk şiirlerini ve turnuva tasvirlerini okuduğumuzda, eğer gülen veya somurtan gözleri aklımıza getirmezsek, tarihsel ayrıntılar ne işimize yararlar; yüzyıllar boyunca sönük kaldıktan sonra, bunlar bir gün, onlardan sonra devam eden edebiyatın tümünden daha önemli hale gelmişlerdir.

Bugün, bu toplumsal biçimlerin tutkusal anlamlarını, ancak bir rastlantı sayesinde kapı aralığından görebiliyoruz. Yazarı bilinmeyen *Le voeu de Heron* şiirinde, Jean de Beaumont, kendinden şövalyece bir çarpışma andı beklenirken, kendini şöyle ifade etmektedir:

Quant sommes es tavernes, de ces fors vins buvant,
Et ces *iames deles qui nous vont regardant,*

A ces gorgues polies, ces colies tirant,
Chil oeil resplendissent de biauté souriant,
Nature sous semont D'avoir coeur désirant.
... Adonc conquerrons-nous Yaumont et Agoulant[211]
Et li autre conquierrent Olivier et Rollant.
Mais, quant sommes as camps sus nos destriers courans,
Nos escus â no col et nos lansses baissans,
Et la froidure grande nous va tout engelant,
Li membres nous effondrent, et derriere et devant,
Et nos ennemis sont envers nous approchant,
Adonc vorriemes estre en un chelier si grant
Que jamais nefussions veu tant ne quant."[212]
Meyhanede şu sert şaraplardan içerken,
Ve şu hanımlar bize bakarak geçerlerken,
Şu beyaz gerdanları ve kalçalarını örten korseleriyle,
Şu ışıl ışıl gülümseyen gözleri güzellikle parıldarken,
Doğa bizim gönlümüzü arzulu kılmış.
... Öyleyse Yaumont ve Arroulant'ı elde edelim
Ve başkaları Olivier'yle Rollant'ı elde etsinler.
Fakat kampta atlarımızın üstünde gittiğimizde,
Kalkanlarımız boynumuzda ve mızraklarımızı indirdiğimizde,
Ve büyük soğuk bizi dondurduğunda,
Organlarımız önden ve arkadan döküldüğünde,
Ve başkanlarımız bize yaklaştıklarında,
Çok büyük bir şarap mahzeninde olmayı isteriz
Böylece kimse tarafından görülmemeyi.

Yavuz Charles'ın kampından, Philippe de Croy şöyle seslenmektedir: "Heyhat, bize bakacak, bizi daha iyisini yapmak üzere yüreklendirecek hanımlar neredeler?".[213]

Turnuvanın erotik unsuru, şövalyenin hanımının peçesini veya kıyafetinden bir parçayı yanında taşıma adetinde açıkça ortaya çıkmaktadır. Kadınlar, çarpışmanın ateşi içinde, süslerini birbiri ardına atmaktadırlar; turnuva bittiğinde ise başları açık ve kolları çıplak hale gelmektedirler.[214] Bu, XIII. yüzyılın ikinci yarısına ait *Des trois chevaliers del chainse* adlı bir

halk şiirinde iğneleyici bir şekilde ifade edilmiştir.[215] Bir hanımın, soylu cömertlikle dolu, ama çarpışmaya pek eğilimli olmayan bir kocası vardır. Bu hanım, kendine hizmet eden üç şövalyeye, içlerinden biri yapılacak turnuvada zırh giymeden bunu silah muhafazası olarak taşısın diye, kıyafetinden bir parça olan *chainse'ini* gönderir. İlk iki şövalye bunu kabul etmez. Fakir olan üçüncüsü, chainse'i tutkuyla kabul eder ve turnuvada taşır. Ağır yaralanır ve *chainse* yırtılır, kanla lekelenir. Cesaretinin karşılığını alan şövalye, hanımından bir ödül ister: *chainse'i* ona gönderir ve turnuvanın kapanış ziyafetinde elbisesinin üstüne giymesini talep eder. Hanım, kanlı chainse'i sevgiyle öper ve giyer. Ziyafete katılanların çoğu onu ayıplar, kocası utanç içinde kalır ve *troubadour* (saz şairi) sonunda bize sorar: "İki aşıktan hangisi, diğeri için daha büyük fedakârlıkta bulundu?".

Turnuvaları kuşatan tutku atmosferi, Kilisenin bu cins spora karşı husumetini açıklamaktaydı. Bu sporlar bazen, Saint-Denisli din adamı (Religieux de Saint-Denis) ve onun izinden giden Jean Juvenal des Ursins'in 1389 turnuvasına ilişkin olarak tanıklık ettikleri gibi, aşikâr zinalara yol açmaktaydılar.[216] Kilise adaleti, bu sporları uzun zamandan beri yasaklamıştı: başlangıçta çarpışma idmanı olmaları için ihdas edilen bu sporlar, dayanılmaz hale gelen suiistimallere yol açmaktaydılar.[217] Ahlâkçılar onları aşağılıyordu; hümanistler de. Petrarca, "Ciceron ve Scipion'un turnuvaya katıldıklarını nerede okuyoruz?"[218] diye soruyordu. Ve Parisli burjuva, ünlü bir turnuvaya ilişkin olarak, "bilmem hangi çılgınca girişimle savaş alanına çıktılar" demektedir.[219]

Buna karşılık, soyluluk turnuvalara ve düellolara çok önem vermekteydi. Eski âdet, ünlü bir çarpışmanın yapıldığı yere taş dikilmesini gerektirmekteydi. Saint-Omer yakınındaki "hacı haç", Saint-Pol'ün gayrimeşru oğlu ile bir İspanyol şövalyesi arasında, ünlü La Pelerine'in silahlı geçidi sırasında yapılan çarpışmayı hatırlatmaktaydı. Bundan yanın yüzyıl sonra, Bayard bir turnuva öncesinde buraya hacca gitmiştir.[220] Fontaine des Pleurs'deki (Ağlama Çeşmesi) silahlı geçit esnasında kullanılan dekorlar ve kıyafetler, törenden sonra resmi bir şekilde Notre Dame de Boulogne kilisesine götürülmüş ve içeri asılmışlardır.[221]

Orta Çağ turnuva ve düelloları, eski Yunan atletizminden veya modern sporlardan çok daha basittirler. Aristokratik gurur, aşk ve sanat bu oyunları çarpıcı kılmaktadır. Aşırı süslü, ihtişamla çevrelenmiş ve kahramanlık fantezisiyle dolu olan turnuvalar, arzuların ve düşlerin dramatik temsili, eyleme sokulmalarıdır. Askeri kariyer ve saray hayatı, aşıkane kahramanlık duyguları için pek bir fırsat sunmamaktaydılar, ama ruhlar bunlarla doluydu, bunları yaşamak isteniyordu ve ihtişamlı turnuva aracılığıyla daha güzel bir hayat yaratılıyordu. Gerçek cesaret unsuru, şövalyece turnuvada kuşkusuz pentatlonda olduğundan daha az önemli değildir. Zaten, biraz - önce sözünü ettiğimiz erotik karakter, kanlı bir şiddet talep etmekteydi. Turnuva, onu harekete geçiren nedenler itibariyle, eski Hindu destanlarındaki çarpışmalara çok benzemektedir: *Mahabbârata*'da da, ana düşünce kadın uğruna çarpışmadır.

Turnuvalar, *Yuvarlak Masa*'daki biçim altında sahneye konulmaktaydılar, yani bir peri masalının çocuksu fantezisine sahiplerdi; devler ve cücelerle karşılaşılan kurgusal maceralar, saraylı aşkının duygusallığına bağlanmaktaydı. Bir XV. yüzyıl silahlı geçit töreni, hayali bir romansı maceranın üzerinde temellendirilmiştir. Dekor duygulandırıcı bir ad taşımaktadır. Ağlama Çeşmesi, Charlemagne Ağacı. Çeşme bu amaçla yapılmıştır.[222] Tüm bir yıl boyunca, her ayın ilk günü, adsız bir şövalye çeşmenin önünde bir çadır kuracak, bunun içinde bir hanım oturacaktır (elbette kendi değil, temsili); hanımın elinde üç kalkan taşıyan bir tekboynuz olacaktır. Kalkana değen her şövalye, geçit töreninin "başlıklar" altında açıklanan koşullarda olmak üzere, bir çarpışmaya katılmayı üstlenmektedir.[223] Kalkanlara at üstünde dokunmak gerekmektedir: şövalyeler bu iş için hazırlanmış atları her zaman bulacaklardır.

"Ejderhanın Elkoyması" örneğinde, dört şövalye bir kavşakta durmaktadır; hiçbir hanım, yanında onun için iki mızrağı kıran bir şövalye olmadığı halde bu yoldan geçemez; yoksa bir şeyini rehin bırakmak zorundadır.[224] Çocukların hala oynadıkları rehin alma oyunu, Ağlama Çeşmesinin başlıklarından birinin tanıklık ettiği üzere, bu eski aşk oyununun bir kalıntısıdır: çarpışmada yere düşürülen kişi, anahtara sahip hanımı bulana kadar, kilitli bir altın bilezik taşımak zorundadır. Hanım onu, kendine hizmet etmesi koşuluyla kurtaracaktır. Başka bir seferinde, bir dev

bir cüceyi hapiste tutmaktadır, yakında altın bir ağaç ve “gizli adadan bir hanım” bulunmaktadır. Veyahut “dünyanın en büyük sarı perukasını takmış güzel dev bir kadına köle ve hizmetkâr soylu şövalye” söz konusudur.[225] Şövalye hep meçhul biridir; “beyaz şövalye”dir, *“le chevalier mesconnu”*dür (meçhul şövalye), pelerinli şövalyedir; bazen roman kahramanı olarak ortaya çıkar ve kuğulu şövalye adını alır veya Lancelot, Tristan veyahut Palamades’in silahlarını kuşanmış olur.[226]

Çoğu zaman, eylemin tümünün üstüne bir melankoli örtüsü çekilmiştir: Ağlama Çeşmesi adı çok anlamlıdır. Kalkanlar; beyaz, mor ve siyahtırlar, üzerlerinde beyaz gözyaşları vardır; bu kalkanlara “Ağlayan hanım”a duyulan acımadan ötürü dokunulur. Kral René’nin İngiltere kraliçesi olan kızının yola çıkışı nedeniyle düzenlediği “Ejderhanın elkoyması’’ oyununda, kral René, siyah örtüleri olan siyah bir atın üzerinde, elinde siyah bir mızrak ve üzerinde gümüşi gözyaşları olan kumdan bir kalkan olduğu halde, siyahlara bürünmüş olarak ortaya çıkmıştır. Charlemagne ağacındaki kalkanlar, kara veya altın sarısı gözyaşlarıyla süslü, siyah ve mor renklidirler.[227] Oyunun tonu her zaman bu kadar karanlık değildir: Kral René, Saumur’de “neşeli kadın muhafız”ın tahta şatosunda, karısı, kızı ve ikinci karısı olacak olan Jeanne de Laval’le kırk gün süren bir eğlence düzenlemiştir. Bu eğlence, işte bu Jeanne de Laval için ve gizlice hazırlanmıştır. Şato bu amaçla inşa edilmiş, boyanmış ve kırmızı, beyaz kumaşlar gerilmiştir. Düzenlediği “Çoban kızın silahlı geçidi”ndeki dekor kırsaldır; hanımlar ve şövalyeler, değnek ve kavalları olan çobanlardır, herşey altın ve gümüş kakmalı gridendir.[228]

Altıncı Ayırım

Şövalye Tarikatları ve Yeminler

Soyluluğun cesaret ve sadakat düşünü ifade etmesinin tek aracı turnuva değildi; onun kadar önemli olan bir başkasına, şövalye tarikatlarına da sahipti. Bunların kökleri, tıpkı turnuvalar ve şövalyelerin kılıç kuşanma töreninkiler gibi, uzak geçmişin kutsal ayinleri içinde yer almaktadırlar. Şövalye ilân edilen birinin omuzuna kılıçla üç kere vurma uygulaması, bir erişkinliğe geçiş ayinidir; yani genç savaşçıya silah verilmesi törenine etik ve toplumsal bir kapsam eklenmiş olmaktadır. Turnuva da çok eskidir ve başlangıcında kutsal bir anlama sahip olmuştur. Şövalye tarikatını, vahşi toplumlardaki "arkadaşlık örgütleri"nden ayırmak mümkün değildir.

Fakat bu tezi burada, ancak kanıtlardan yoksun bir şekilde sunabiliyoruz: sosyolojik bir hipotezi desteklemek değil de, gelişmesinin zirvesindeki haliyle şövalyeliğin fikirlerinin önemini gözler önüne sermek ve bu önemliliğin içinde yer alan, kimsenin inkâr edemeyeceği bazı ilkel unsurları açığa çıkartmak söz konusudur.

Hıristiyanlık unsurunun kuşkusuz büyük bir yeri vardır: tarikatları ve yeminleri Orta Çağ kurumları olarak düşünmek mümkündür. Ancak, bu Hıristiyanlık unsuru burada ikincil ve gecikmelidir; bunu, tüm dünyadan paralel etnolojik olayları zikrederek göstermek mümkündür.

Manastır ideali ile feodal ülkünün birbirlerine nüfuz etmelerinden doğan Kutsal Toprakların üç büyük tarikatı ile üç İspanyol tarikatı, kısa bir süre içinde büyük siyasal ve ekonomik kurum niteliği kazanmışlardır. Templierler ve Saint-Jean şövalyelerinin Kutsal Topraklarda faal kaldıkları sürece, şövalyelik gerçek bir siyasal ve toplumsal işlev görmüştür. Fakat bunların dinsel ve şövalyelik unsurları, siyasal ve mali önemlerinin karşısında silinmişlerdir. Aristokratik klüp, oyun ve federasyon kavramı; başlangıçları daha yeni tarihlerde olan tarikatlarda yeniden ortaya çıkmaktadır.

Çok sayıda olan şövalye tarikatları, XIV. ve XV. yüzyıllarda siyasal ve toplumsal önemlerini kaybederek, soylu oyunları haline dönüşmüşlerdir. Dile getirdikleri özlemler, yüksek bir etik ve siyasal idealizm alanı içinde

kalmayı sürdürmüşlerdir, ama bunlar düş, yanılsama ve beyhude projelerden ibarettirler. Şu dikkat çekici idealist Philippe de Mézieres, döneminin sıkıntılarını yeni bir şövalye tarikatının, İsa'nın ızdırabı tarikatının kurulmasıyla gidermeyi düşlemektedir.[229] Üç tabaka da burada yer alacaktır (aslında, Haçlı seferlerinin üç büyük tarikatı soylu olmayanlarla zaten işbirliği yapmıştı). Soyluluk, üstadı azamları ve şövalyeleri, ruhban, patriği ve onun kurul üyelerini sağlayacaklardır; burjuvalar da birader, çiftçi ve hizmetkâr olacaklardır. İsa'nın Izdırabı tarikatı böylece, Türklerle mücadele için bütün sınıfların bir birliği olacaktır. Manastıra girenlerin ettikleri üç yemin -fakirlik, itaat, nefse egemen olma- değiştirilmiş ve iklim ile çekicilik gibi nedenlerden ötürü, üçüncü yeminin yerine evlilikte sadakat getirilmiştir. Philippe de Mézieres bunlara bir dördüncüsünü, kişisel mükemmellik yeminini, *summum perfecto'yu* eklemiştir. *Milita passionis Jhesu Christi'*yi (İsa'nın Izdırabı Şövalyeleri) yayma görevini "Tanrının dört habercisi ile şövalyeliğe" vermiştir (bunların arasında ünlü Othe de Granson da vardır); bunlar "tıpkı dört incil yazarı gibi, çeşitli ülke ve krallıklara giderek, adı geçen kutsal şövalye tarikatını vaaz edecek ve söyleyeceklerdir".

"Tarikat" *(ordre, ordo)* kelimesinin hâlâ dinsel bir anlamı vardır; bazen onun yerine ve yalnızca dinsel tarikatlarla sınırlı olmak üzere, din *(religion, religio)* kelimesi kullanılmaktadır. Olivier de la Marche, bir Portekizliden "Avys dininden şövalye" diye söz etmiştir.[230] Chastellain, Altın Pösteki tarikatına "din" adını vermekte ve ondan kutsal bir sırmış gibi söz etmektedir.[231] Zaten bu tarikatın kuralları, Kilise kavrayışı içinde düzenlenmişlerdir; bunlar, *missa* ayinine ve cenaze törenlerine önemli bir şer vermektedirler; kilise koltuklarında tıpkı katedral kurulu üyeleri gibi oturmaktadırlar.

Demek ki, tarikat üyelerinin birbirlerine kutsal bir bağla bağlandıklarını hissetmelerinde şaşılacak birşey yoktur. Kral II. Jean'ın Yıldız Şövalyeleri, mümkün olduğunca başka tarikatlara girmemek zorundadırlar.[232] Genç Philippe de Bourgogne, Bedford dükünün ısrarla teklif ettiği Çorapbağı tarikatına katılma şerefini, İngiltere kralıyla ebediyen birleştiği duygusunu taşımamak için reddetmiştir.[233] Ve daha sonra, Yavuz Charles bu tarikata girmeyi kabul edince, XI. Louis onu, Fransa kralının

rızasını almadan ingiltere'yle anlaşma yapmayı yasaklayan Peroıme antlaşmasını bozmakla itham etmiştir.[234]

Bu kutsallık havalarına rağmen, XIV. ve XV. yüzyılların hükümdar çevreleri, şövalye tarikatlarının halk tarafından beyhude eğlenceler olarak kabul edildiği duygusuna sahip olmuşlardır. Bu yüzden, tarikatların yüce ve önemli bir amaçlarının olduğu sıklıkla tekrarlanmaktadır. Şair Michault Taillevent, soylu Philippe de Bourgogne'un Altın Pöstekiyi şu nedenle kurduğunu söylemektedir.

"Non point pour jeu ne pour esbatement,
Mais a la fin que soit attribuie
Loenge a Dieu trestout premierement,[235]
Hiçbir şekilde oyun veya eğlence için değil de,
Ama sonunda düzülsün,
Methiyeler en başta tanrıya
Ve iyilere, şan ve büyük ün gelsin diye.

Aynı şekilde, Guillaume Fillastre Altın Pösteki üzerine bir kitap yazmış ve bunun başlangıç bölümünde, bu tarikatın yüce anlamını ve onun boşuna bir iş olmadığını göstermek için bu eseri kaleme aldığını bildirmiştin Yavuz Charles'a hitap ederek, "Babanız, söylendiği gibi, bu tarikatı boşuna kurmamıştır" demektedir.[236]

İyi Philippe'in arzuladığı üzere Altın Pösteki tarikatını baş yere çıkartmak istenirse, onun soylu amacını vurgulamak gerekir. Çünkü şövalye tarikatı kurmak, XIV. yüzyılın ortasından itibaren moda haline gelmiştir. Her hükümdar, her yüksek aristokrat, kendi tarikatına sahip olmak istiyordu. Boucicaut'nun kendininkini kurduğunu görmüştük. Kral Jean, 1351'de Nostre-Dame de la Noble Maison Şövalyeleri tarikatını kurmuştur; bu tarikat arma işareti nedeniyle, genellikle Yıldız tarikatı şövalyeleri olarak anılmıştır. La Noble Maison'un, Saint-Denis yakınlarındaki Saint-Ouen'da bir *"table d'oneur"ü* (şeref masası) vardır, törensel günlerde bunun etrafında en cesur üç hükümdar, üç toprak sahibi soylu ve üç şövalye adayı oturmaktadır. Pierre de Lusignan, Kılıç tarikatını kurmuştur. Bu tarikat, üyelerinin lekesiz bir hayat sürmelerini emretmektedir; tarikatın amblemi, baklaları bir S oluşturan *(Silence:* sessizlik anlamına gelmektedir) bir zincirin ucunda sallanıyordu. Sonra Amedée de Savoie, Annonciade'ı; Louis de Bourbon, Altın kalkan ve le Chardon'u; Enguerrand de Coucy,

amblemi ters dönmüş bir taç olan (çünkü imparatorluk tacını istemiş, ama elde edememiştir) tarikatı; Louis d'Orléans'ın Kirpi'si; Hollande-Hainaut'nun, o dönemin çok sayıdaki portresinde görülebilen T biçimli haç ve zil biçimli amblemiyle Saint-Antoine tarikatı sırayla kurulmuşlardır.[237]

Bazen, önemli bir olayın anısına bir tarikat kurulmaktadır. Örneğin Louis de Bourbon, İngiliz askeri hapishanesinden geri dönüşünü böyle kutlamıştır. Bazı durumlarda ise, örneğin oklarını Burgonya'ya yöneltmiş olan Orleans'ın Kirpi tarikatında olduğu gibi, siyasal bir amaç hedeflenmektedir. Veya dinsel karakter öncelik kazanmaktadır: örneğin Franche-Comte'deki Saint-Georges tarikatı, Philibert de Miolans Doğu'dan bu azize ait bazı kutsal emanetlerle döndüğünde kurulmuştur.

Bir tarikatın, üyelerinin birbirlerini karşılıklı olarak korudukları bir loncadan ibaret olduğu da olmaktadır: 1416'da Bar dükalığı soyluları tarafından kurulan Tazı tarikatı böyledir.

Altın Pösteki'yi birinci sıraya oturtan olgu, Burgonya hanedanının zenginliği olmuştur. Tarikatı kuşatan ihtişam ile beğeni kazanan simgenin de bunda herhalde katkıları olmuştur. Altın Pösteki, başlangıçta herhalde Argonotların altın pöstekisini temsil ediyordu. Jason'un macerası, Froissart'ın bir şiirinde bir çobana söylettiği gibiydi.[238] Fakat Jason'un kahramanlığında bir kusur vardı: yeminine ihanet etmişti ve bu, Burgonyalıların Fransa'ya karşı olan siyasetlerine yönelik imaların konusuydu. Örneğin Alain Chartier'nin şu dizelerinde olduğu gibi:

A Dieu et aux gens detestable
Est men terie et trahison,
Pour ce n'est point mis a la table
Despreux l'image de Jason,
Qui pour emporter la toison
De Calcos se vveult parjurer:
Larrecin ne se peult celer.[239]
Tanrı ve insanlar için nefret kaynağıdır
Yalan ve ihanet,
Bu nedenle konulmuştur cesaret masasına,
Jason'un resmi,
Pöstekiyi getirmek için
Kolkos'tan, imandan çıkan:

Hırsızlık gizli kalmaz.

Chalon'un âlim piskoposu ve tarikat şövalyesi Jean Germain, Philippe'e, Gedeon'un çiğ toplamak için yere serdiği bir löstekinin bulunduğunu bildirmiştir.[240] Bu mutlu bir işaret olmuştur, çünkü Gedeon'un pöstekisi, Bakire Meryem'in gebe kalmasının en anlamlı simgelerinden biriydi. Böylece Kitabı Mukaddes kahramanı, Altın Pöstekinin piri olma konusunda, pagan kahramanı gölgede bırakmıştır ve Jacques de Clerq de, İyi Philippe'in Jason'u bilhassa reddettiğini iddia edebilmiştir. Çünkü demektedir, Jason yeminini tutmamıştır.[241] Yavuz Charles'a methiye yazanlardan biri, tarikata *"Gedeonis signa"* adını vermektedir,[242] fakat kronikçi Theodoricus Pauli ve başkaları *"Vellus Jasonis"* demeyi sürdürmektedirler. Tarikat şansölyeliğinde Jean Germain'in ardılı olan piskopos Guillaume Fillastre, öncelini aşmış ve kutsal kitaplarda dört yeni pösteki bulmuştur: biri Yakup'unki, biri Moab kralı Mesa'nınki, biri Job'unki ve biri de Davut'unki.[243] Bunların dört ana erdemi temsil ettiklerini söylemiş ve altın pöstekinin herbirine bir kitap tahsis etmeye girişmiştir. Bu kantarın topuzunu kaçırmaktır; Fillastre, Yakup'un "lekeli ve damgalı koyunları"nı bir pösteki olarak kabul ederek, onların adaleti temsil ettiklerini ileri sürmüştür.[244] Aslında Kitabı Mukaddes'in Latincesindeki *"vellus"* kelimelerinin hepsini, anlam ayırımı yapmadan almaktan başka birşey yapmamıştır. Allegori yapma isteği onun sonunda buralara getirmişti. Fikri başarıya ulaşmışsa benzememektedir.

Bütün şövalye tarikatlarının ortak bir uygulaması zikredilmeyi haketmektedir, çünkü bu kuruluşların ilkel ve kutsal bir oyun olan kökensel karakterlerini açığa çıkartmaktadır. Komutanlar, haberciler ve bağımlı askerler, simgesel adlar taşımaktadırlar. Altın Pösteki tarikatında komutanın adı Altın Pösteki'dir. Haberciler ülke adları taşımaktadırlar: Charolais, Zelanda. Bağımlı askerlerin birincisi, İyi Philippe'in amblemi olan çakmaklı tüfekten ötürü, Tüfek adını taşımaktadır. Diğerleri ise Montreal gibi romansı karakterli, Perseverance gibi (Sebat) ahlâki veya Humble Requeste (Mütevazi Dilek), Doulce Pensée (Yumuşak Düşünce), Leal Poursuite (Yasal Takip) gibi (bu son üçü *Roman de la Rose*'dan alınmıştır) simgesel adlar almaktadırlar. İngiltere'de bugün hâlâ tarikat komutanları (Garter, Noroy), bir bağımlı asker (Kızıl Ejderha) bulunmaktadır.

İskoçya'da bir komutan (Lyon: Arslan), bir bağımlı asker (Licorne: Tekboynuz) vardır vb. Büyük bayramlarda, şarapla ıslatılan bağımlı askerler, tarikatın üstadı azamı tarafından törensel olarak vaftiz edilmekte veya mertebeleri yükseltilerek adları değiştirilmektedir.[245]

Tarikatın zorunlu kıldığı yeminler, şövalyenin bir kahramanlık eylemine girişmeye and içtiğinde ettiği bireysel yeminin sabit ve kolektif biçiminden başka birşey değillerdir. Şövalyelik ülküsünün temelleri işte burada ortaya çıkmaktadırlar. Barbarlık karakteri yeminlerde o kadar aşikârdır ki, şövalyelik, turnuva ve tarikatları ilkel örflere bağlayan ilişkiden kuşku duymak olanaksız hale gelmektedir. Paralellerini eski Hind'in *wratam*'ında, Yahudilerde ve daha da açık olarak İzlanda sagalarındaki İskandinav örflerinde bulduğumuz, eski ayinlerin kalıntılarıyla karşı karşıyayız.

Etnolojik bakış açısını burada da bir yana bırakıyor ve yalnızca, Orta Çağ sonlarının ruhani hayatı içinde yeminlere ne değer atfedilmesi gerektiği sorunuyla ilgileniyoruz. Şövalye yemininin dinsel ve etik bir anlamı olabilir; bu da onu dinsel yeminle aynı tabana getirir; ama şövalye yemini romansı ve aşki nitelikte de olabilir; ve nihayet bu yeminin bir saraylı eğlencesi halinde yozlaşması da mümkündür. Bu üç karakter, gene fiilen mevcut ve birbirlerine bağlanmış durumdadır; yemin, hayatın ciddi bir ülküye adanmasıdır; aynı zamanda, cesaret, aşk ve devlet çıkarıyla biraz dalga geçen bir alaydır. Oyun unsuru daha güçlü hale geldiğinde, yeminler saray şölenlerine parlaklık ve ışık vermekten başka bir işe yaramaz hale gelmişlerdir. Ancak gene de ciddi savaşçı girişimlere bağlı kalmayı sürdürmektedirler: III. Edward'ın Fransa'da giriştiği istilalar, İyi Philippe'in Haçlı seferi tasarısı gibi.

Turnuvalar hakkında söylediklerimizi bu bağlamda tekrarlamak zorundayız. Eğer onları harekete geçiren tutkuyu bulamazsak, silahlı çitler bize yavan ve aşınmış olarak görünürler; sülün, balıkçıkuşu, tavuşkuşu yeminleri için de aynı şey geçerlidir. Bu biçimler, tıpkı Floransa'da Cosimo, Lorenzo, Guiliano de Medici'nin şölenleri gibi, bir güzellik düşünün hayata geçirilmeleri olmuşlardır.

Turnuvaların temeli olan bu çilekeşlik ile erotizm birliğini, şövalye yeminlerinde de bulmaktayız. Şövalye de la Tour Landry, kızlarına yönelik olarak yazdığı *Talimatlar* kitabında, gençliğinde Poitou'da varolan garip bir

kızlı erkekli soylu aşıklar tarikatından söz etmektedir. Bu aşıklar Galois ve Galoises adını taşımaktaydılar[246] ve "çok vahşi bir kurallar bütününe" uymaktaydılar: yazları kalın giyecekler, kürklü manto ve başlık giymek ve ocakta ateş yakmak zorundaydılar; buna karşılık kışları, yalnızca kürksüz bir entari giymekteydiler. Her taraf buz kesse bile, manto, şapka ve eldiven giyemezlerdi. Kıçın, döşemeyi yapraklarla örtmekte, şömineyi dallarla gizlemekte ve yatakta ince bir battaniyeyle örtünmekteydiler.[247] Bu acayip sapkınlıkta, aşk arzusunu çilekeşlik aracılığıyla yüceltme isteğinden başka birşey görmek mümkün değildir. Galois ile Galoiseların kurallarının aynı zamanda ilkel bir karakteri de vardır: bir Galoise'ın kocası, evini ve karısını konuğuna ikram etmek zorundadır, aksi takdirde şerefsiz sayılır. Şövalye da la Tour Landry, birçok üyenin soğuktan öldüğünü eklemektedir: "Bu Galois ve Galoiseların çoğu bu durumdan ötürü öldüyse de, aşk şehidi oldu".[248]

Şövalye yeminlerinin barbar karakterini gösteren başka örnekler de verilebilir. Tarihsel değeri pek olmayan *Le Voeu du Héron* anlatısı, Robert d'Artois'nın kralı ve soyluları Fransa'ya karşı savaşa girişmeye teşvik ettiği sıralardaki III. Edward'ın sarayını tasvir etmektedir. Salisbury kontu, ziyafet sırasında hanımının ayaklarının dibine oturmuştur. Yemin etme sırası kendine geldiğinde, hanımdan parmağını sağ gözüne koymasını ister. O da sözle hareketi birleştirerek, "ikisi de lâzım" der. Kont "Güzelim, iyice kapandı mı?" diye sorar ve "Evet, kesinlikle" cevabını alır.

Adonc, dist de la bouche, de ceur le pensement
Et je veu et prometh a Dieu omnipotent,
Et a sa douche mire que de beauti resplent,
Qu'il n'iert jamais ouver pour oré, ne pour vent,
Pour mal, ne pour martire, ne pour encombrement,
Si seray dedans Franche, oü il a bonne gent,
Et si aray le fu bouté entierement
Et serai combattu a grant efforchement
Contre les gens Philype, qui tant a hardement,
... Or, aviegne qu'aviegne, car il n'est autrement.
A doncosta son doit la puchelle au cors gent,
Et li ies clos demeure, si que virent la gent.[249]
Kalbin düşüncesini ağızdan söyledi

Ve herşeye kadir tanrıya yemin eder ve söz veririm,
Ve onun güzelliği ışıltılı tatlı annesine,
Fırtına veya yağmurdan açılmayacağına,
Felâket, işkence veya engelden ötürü,
Halkı iyi olan Fransa'da olduğum sürece,
Tamamen yanmadığım sürece,
Büyük gayretle çarpışacağım
Philippe'in çok cesur adamlarına karşı.
... Zaten olacak olur, başkası olmaz.
Bunun üzerine soylu bakire parmağını çekti,
İnsanların gördükleri üzere gözü kapalı kaldı.

Bu edebi motifin gerçek bir tabanı yok değildir; Froissart, ettikleri yemini gerçekleştirmek ve Fransa'da parlak bir eylem yapana kadar tek gözle görmek üzere, bir gözlerini bezle kapatan İngilizler gördüğünü anlatmaktadır.[250] Barbar bir geçmişin vahşeti, *Le voeu de Héron*'da ifadesini bulmaktadır Jehan de Faukemont, kral Edward'a hizmet ederken, ne manastır, ne sunak, ne gebe kadın, ne çocuk, ne akraba, ne dost, hiçbir şeyi gözünün görmeyeceğine yemin etmiştir. Kraliçe Philippe de Hainaut, kraldan da bir yemin etmesini istemiştir ve bu çağrı dehşet doludur.

Kendilerine zaten her yerde sihirli bir güç atfedilen saç ve sakal, Orta Çağın sonuna ait bu yeminlerde önemli bir yol oynamaktadırlar. Avignon'da hapsedilmiş olan papa XIII. Benedictus, özgürlüğüne kavuşmadan traş olmayacağına yemin etmiştir.[251] 1568 gibi ileri bir tarihte bile, korkunç korsan Lumey, Egmont kontunun intikamını alıncaya kadar aynı şey üzerine yemin etmiştir.

İnsanlar yemin aracılığıyla, genelde söz verilen bir eylem için bir güdüleyici olacak bir yoksunluğu kendilerine dayatmaktadırlar. Bu yoksunluk, sıklıkla gıdadan başlamaktadır. Philippe de Mézieres tarafından "İsa'nın Izdırabı Şövalyeleri" arasına ilk kabul edilen şövalye, yemek ve içmek için hiç oturmamış olan bir Polonyalı'ydı.[252] Bertrand de Guesclin, kendini böyle yoksunluklara sokmaya çok eğilimliydi. Bir İngiliz onu tahrik eder; du Guesclin de, ona meydan okuyanı çarpışmada yeninceye kadar, Teslisin şerefine yalnızca üç çorba (şaraba batırılmış ekmek) yiyeceğine yemin eder. Başka bir seferinde, Montcontour'u almadan et yemeyeceğine

ve soyunmayacağına yemin etmiştir. Ve hatta, İngilizlerle bir çarpışmaya girmeden önce hiçbir şey yememeye yemin etmiştir.[253]

Bir XIV. yüzyıl aristokratının, orucun temelinde yer alan büyüsel anlamın bilincinde olması elbette beklenemez. Bu büyüsel anlamı, verilen sözün işareti olarak pranga taşıma uygulamasında da buluyoruz. “Aylaklıktan kurtulmak (isteyerek), bu sayede iyi bir ün ve hizmetkârı olduğumuz çok güzel hanımın lütfunu kazanmak” isteyen Jean da Bourbon ve 16 şövalye ve seyis, 1 Ocak 1415’te kendileriyle “yayan ve sonuna kadar” çarpışmaya hazır 16 başka şövalye buluncaya kadar, iki yıl boyunca her pazar günü, sol bacaklarından mertebeye göre altın veya gümüşten mahkûm prangası taşımaya yemin etmişlerdir.[254] Jacques de Lalaing, 1445’te Anvers’de, Aragon sarayından “maceracı şövalye” olarak gelmiş, Giovanni de Bonifacio adında Sicilyalı bir şövalyeyle karşılaşmıştır. Bu şövalye, sol bacağında altın bir zincirle tutturulmuş bir pranga taşımaktadır; bu, onun çarpışma isteğini belirten bir “el koyma”dır.[255]

Petit Jehan de Saintre adlı romanda, şövalye Loiselench, onu “el koyma”sından ‘‘kurtaracak” bir şövalye bulana kadar, biri bacağında, diğeri kolunda iki altın halka taşımaktadır.[256] La Curne de Sainte-Palaye, bu aynı âdetın, Tacitus’un sözünü ettiği Chattilerde de varolduğunu bildirmiştir.[257] Hacca giden tövbekârların veya sofu çilekeşlerin taşıdıkları engelleyici unsurlar, şövalyelikteki “el koyma”larla aynı köktendirler.

İyi Philippe, 1454’te Lille’de Haçlı seferine hazırlanırken, ünlü *Sülün Yeminleri’nin (Voeux du Faisan)* gerçekleştiği ziyafeti verdiğinde, artık güzel bir saraylı süsü haline gelmiş olan eski bir adetin sonuncu uygulanışına tanık olmaktayız. Tehlike veya büyük heyecan halinde yemin eme alışkanlığı elbette kaybolmamıştır; bunun güçlü psikolojik kökleri vardır ve ne uygarlığa, ne de dinsel inanca bağlıdır. Fakat şövalye yemini, hayatın dekoru mertebesine yükseltilmiş bir örf olarak. Burgonya sarayının muhteşem çılgınlığı içinde son safhasına girmiştir.

Bu ritüel çok eskidir. Bir yemekte bir söz verilmekte, masaya getirilen ve sonra yenilen bir kümes hayvanı üzerine yemin edilmektedir. Normanlar, ziyafetlerde sarhoş olduklarında, yemin etmekte, pişirilmeden önce canlı olarak getirilen bir yabandomuzunu tutarak, birbirlerinin vaatlerinin üzerine çıkmaya çalışmaktaydılar.[258] Bu biçim, Burgonyalılar zamanında hâlâ

uygulanmaktaydı: Lille ziyafetinde bir sülün üzerine yemin edilmiştir.[259] Yeminler, tanrı, Bakire Meryem, hanımlar ve kuş üzerine yapılmaktaydı. Tanrısallığın esas rolü oynadığını düşünmek pek yanlış olmaz, yeminlerin çoğu hanım ve kuş üzerinedir.[260] Yemin edenin kendine dayattığı yoksunlukta az bir değişiklik olmuştur. Bu yoksunluklar özellikle gıda ve uykuya ilişkindirler. Bir şövalye, bir müslümanla dövüşmeden, cumartesi günü yatakta yatmayacaktır ve onbeş gün arka arkaya aynı şehirde kalmayacaktır. Başka bir tanesi, Padişahın sancağını ele geçirmeden et yemeyecektir. Gene başka bir şövalye yoksunlukları arttırmaktadır: zırh giymemek, cumartesi şarap içmemek, yatakta yatmamak, sofrada oturmamak ve keçi kılından aba giymek. Girişilen işin nasıl yapılacağı özenle tasvir edilmektedir.[261]

Bütün bunları ciddiye almak gerekir ki Messire Philippe Pot, Türklerle sağ kolu çıplak olarak dövüşmeye yemin ettiğinde, dük, yazılı olan bu yeminde bir düzeltme yapmıştır: “çok korkulan senyörüm, Messire Philippe Pot’nun, onun eşliğinde Kutsal Topraklara giderken kolunun silahsız olmasından hoşlanmadı; ama onun gerektiği gibi iyi ve yeterince silahlanmış olmasından memnun olacaktır”.[262]

Demek ki yeminlerde hâlâ kesin bir söz ve bir tehlike yer almaktadır. Dükün, padişahla teke tek çarpışma sözü, genel bir heyecan yaratmıştır.[263] Bazı şövalyelerin temkinli ve koşullu yeminler etmeleri, ciddi bir niyetin olduğunu, ama kaçacak yolun da arandığını kanıtlamaktadır.[264] Bazı yeminler, eskinin soluk bir türevi olan “Philippine” oyununa benzemeye başlamışlardır bile.[265]

Korkunç *Sülün Yeminleri,* belli bir alay unsurundan yoksun değillerdir. Robert d’Artois, burada savaşmaktan pek yana değilmiş gibi temsil edilen krala, Sülün, yani kuşların en korkağını sunar. Edward yeminini edince, herkes güler. Jean de Beaumont, aynı olayda, en cömert davranacak senyöre hizmet etmeye yönelik kinik bir yemin eder ve bütün İngiliz senyörler buna gülerler.[266] *Sülün Yeminlerinin* tüm parlaklığına ve görkemine rağmen, masada egemen olan ruh halini Jennet de Rebreviettes’in yeminlerinden anlayabiliriz. Seferden önce hanımının lütfunu kazanamazsa, döndükten sonra yirmi bin eküsü olan ilk kadınla

“eğer o isterse” evlenecektir.[267] Ancak, aynı Rebreviettes, “fakir seyis” olarak macera aramak ve Kuzey Afrikalı müslümanlarla Ciota ve Granada’da dövüşmek üzere sefere çıkmaktadır.

Böylece bıkkın bir aristokrasi kendi ülküsüne gülmektedir. Kahramanlık düşünü hayalgücünün, sanatın ve zenginliğin bütün olanaklarıyla süsledikten sonra, hayatın nihayette o kadar da güzel olmadığını düşünmekte ve gülmektedir.

Yedinci Ayırım

Şövalyelik Ülküsünün Askerlik Sanalı ve Siyasetteki Önemi[268]

Olguların ve konumların Orta Çağ sonundaki gelişimini belgelerde izlemeye çalışan tarihçi; gerçek bir değere sahip olmayan, toplumun bir süsünden ibaret olarak gördüğü şövalyece fikirlere genelde, fazla bir önem atfetmez. Bu çağların tarihini yapmış olan insanlar, yani hükümdarlar, kilise uluları veya burjuvalar, düş kuran kişiler değil de, siyaset adamları ve soğukkanlı, hesaplı tüccarlar olmuşlardır. Kuşkusuz; ama uygarlık tarihi, nüfus ve vergi rakamları kadar, güzellik düşleri ve romansı yanılsamayla da ilgilenmek zorundadır. Ve üstelik, çok karmaşık ve çok yıpranmış olan bu şövalyelik ülküsünün, XV. yüzyılın siyasal tarihi üzerinde genelde sanıldığından çok daha güçlü bir etki yapmış olması da mümkündür.

Soyluların hayatını çevreleyen dekorun burjuvaların üzerinde o denli bir çekiciliği vardı ki, fırsat bulduklarında bunu hemen benimsiyorlardı. Van Artevelde'leri, burjuvalıklarıyla ve sadelikleriyle iftihar eden insanlar olarak düşünüyoruz. Ama yanılıyoruz: Philippe van Artevelde, bir hükümdar hayatı sürdürmekteydi. "Hergün konağının önünde, adamlarına zil çaldırtarak öğlen ve akşam yemeklerini ilân ettirmekteydi ve tıpkı Flandre kontunun da yaptığı gibi, kendine gümüş kaplı tabaklarla servis yaptırtıyordu". "Brabant dükleri veya Hainaut kontları gibi kırmızı elbiseler ve çeşitli kürkler giyiyordu"; dışarı çıktığında, önünde, üzerinde üç gümüş başlıktan meydana gelen amblemiyle siyah armasının yer aldığı sancağı olduğu halde ve at sırtında gidiyordu.[269] VII. Charles'ın finansörü, şu para babası Jacques Coeur kadar modern gözüken biri var mıdır? Ama eğer Jacques de Lalaing'in hayat hikâyesi yazarına inanılacak olursa, büyük bankacı (Jacques Coeur), gezgin şövalyenin oluşturduğu modası geçmiş kahraman tipine büyük bir ilgi duymuştur.[270]

Şövalyelik ülküsünün sosyolojik önemini tam anlayabilmek için, onu Shakespeare ve Moliere dönemlerinden geçerek, şimdinin gentleman'ine kadar izlemek gerekir. Fakat bizim burada yapmak istediğimiz, Orta Çağın sonunda bu ülkünün gerçeklik üzerindeki etkisini işaret etmekle sınırlıdır.

Şövalyelik bakış açısının siyaset ve savaş üzerinde belli bir egemenliği var mıdır? Hiç kuşkusuz evet ve bu genelde onların zararına olmaktadır. Tıpkı günümüzdeki siyasal ve askeri hataların sıklıkla milliyetçilik ve ırk gururundan kaynaklandıkları gibi, Orta Çağın trajik hatalarının kaynağı da, çoğu zaman bu ülkünün içinde yer almıştır. Fransa'nın yapabileceği en büyük hata olan, hemen hemen bağımsız bir Burgonya'nın yaratılmasının şövalyece bir nedeni vardır: kafası karışık biri olan kral Jean, Poitiers çarpışmasında ağabeyleri kaçarken, onun yanında iyi dayanmış olan küçük oğluna, bu dükalığı 1363'te bağışlamıştır. Aynı şekilde, o çağ insanlarının zihniyetine göre, Burgonya'nın 1419'dan sonraki Fransa-karşıtı siyasetini haklı kılan fikir, şövalyelik onurunun korunması olarak, Montereau cinayetinin intikamının alınmasıydı. Herşeyin iyice hesaplanmış, hatta öngörülü bir siyasetin varlığıyla açıklanabileceğini biliyorum; ama bu, 1363'teki olayın o çağın insanları için şu değere ve simgeye sahip olmasını engellememektedir: hükümdar tarafından cömertçe ödüllendirilen şövalyece cesaret. Burgonya hızlı gelişmesi içinde, düşüncelerin ve hesapların bir ürünüdür. Fakat bu Burgonya siyaseti her zaman şövalyelik ülküsünün biçimlerine bürünmüştür. Düklere takılan lakaplar (Korkusuz, Cesur, Kaçmaz, bu sonuncusu Philippe'e takılmış, ama sonradan yerine İyi geçmiştir), saray edebiyatçıları tarafından bilhassa uydurulan ve hükümdarı bu aynı ülkünün çerçevesinin içine yerleştirmeyi hedefleyen adlardır.[271] O çağın en büyük siyasal özlemlerinden biri, şövalyelik düşüne ayrılmaz bir şekilde bağlıydı: Haçlı seferi. Çünkü bu hâlâ Avrupa hükümdarlarının karşısındaki siyasal fikirlerin en büyüğüne verilen ad olmaya devam etmekteydi. Burada Hıristiyanlığın gerçek çıkarıyla, bu fikrin büründüğü biçim arasındaki zıtlık benzersizdir. XIV. ve XV. yüzyıllardaki Hıristiyan alemi çok acil bir Doğu sorunuyla karşı karşıyaydı: Edirne'yi çoktan ele geçirmiş (1378) ve Sırp krallığını ortadan kaldırmış (1389) olan Türkleri püskürtmek. Tehlike Balkanlardaydı. Fakat, Avrupa siyasetinin en önemli ve öncelikli görevi, kendini eski Haçlı seferi fikrinden kurtaramamıştı. Avrupa, Türk sorununun büyük kutsal ödevin, yani Kudüs'ün kurtarılması ödevinin bir parçası olduğunu, ataların bu işi yerine getirmede başarısız olduklarını düşünüyordu.

Bu fikir sayesinde, şövalyelik ülküsü birinci sıraya geçmişti ve özellikle gerçek bir etkiye sahipti. Kudüs'ün kurtarılması, ancak bir iman,

bir kahramanlık işi, yani şövalyelere ait bir iş olabilirdi. Ve Türklerle girişilen savaştaki başarısızlık, bir bakıma Doğu sorununun tartışılmasına ve şövalyelik ülküsünün öncelikli bir yere sahip olmasına bağlanabilir. En başta sabırlı hesaplamalara ve sabırlı hazırlıklara ihtiyaç gösteren seferler, bunun tamamen tersine, beyhude veya sonu kötüye varacak bir projenin renkleriyle bezenmiş bir zihin taşkınlığının ortasında tasarlanmışlardır. 1396'daki Niğbolu felâketi, savaşçı bir düşmanın üzerine sanki Polonya'da veya Litvanya'da bir avuç paganı öldürmeye gidermiş gibi gitmenin ne kadar tehlikeli olduğunu göstermişti. Bu projeleri kimler tasarlamaktaydılar? Bu işe hayatını vakfeden Philippe de Mézieres gibi bir hayalci; İyi Philippe gibi hesap ve kurnazlığına rağmen, kaprisli bir politikacı.

Bu durumda her kral, hâlâ Kudüs'ü kurtarmakla görevli sayılmaktaydı. İngiltere kralı V. Henry 1422'de ölüm döşeğindedir. Rouen ve Paris'in genç fatihi, Fransa'yı sefalete sürükleyen faaliyetlerinin ortasında ölmektedir. Hekimler ona iki saatlik ömrü kaldığını bildirirler; günah çıkartıcı papaz ve ruhban oradadır; tövbe duaları okunmaktadır: *Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua sion, ut aedificentur muri Jerusalem*.[272] Bu sözlerin üzerine kral herkesin susmasını emreder ve yüksek sesle, amacının Fransa'ya barış getirdikten sonra Kudüs'ü kurtarmaya gitmek olduğunu söyler: "Eğer onu yaratan Tanrı, onun eski zamanda yaşamasına rıza gösterseydi". Sonra duaların okunmasına yeniden başlanmasını emreder ve kısa bir süre sonra ölür.[273]

Haçlı seferi, uzun zamandan beri olağandışı vergilerin toplanması için bir bahane haline gelmiştir. İyi Philippe bu yolu geniş ölçüde kullanmıştır. Ancak, onun Haçlı Seferi projesini tamamen tamahkârlık bağlarının içinde düşünmek de doğru olmaz.[274] Onun durumunda, duygular birbirine karışmıştır: ciddi çabalar ve aynı zamanda kendini Hıristiyanlığın kurtarıcısı olarak dayatmak ve böylece Fransa kralı ile İngiltere kralının şanlarını gölgede bırakmak. "Türkiye yolculuğu" hiçbir zaman oynamadığı bir koz olarak kalmıştır. Chastellain, dükün bu projeyi ciddiye aldığın, ama büyük güçlüklerin üstesinden gelemediğini kanıtlamaya uğraşmaktadır: Haçlı seferinin zamanı gelmemiştir; etkili kişiler dükün bu yaşta, ülke ve hanedan için çok tehlikeli olan böyle bir sefere girişmesine razı değillerdir. Papa sancağını göndermiştir bile. Philippe bunu dinsel bir şekilde almış ve

dinsel bir geçitte açtırmıştır; Lille’deki ziyafette yeminler edilmiş; Joffroy de Toisy Suriye limanlarını keşfe çıkmış; Tournai piskoposu Jean Chevrot vergi toplamaya başlamıştır bile. Guillaume Fillastre teçhizatını hazırlamaktadır, ama gene de seferin yapılmayacağına dair bulanık bir his vardır.[275] Zaten dükün Lille’deki yemini tamamen koşullu olmuştur: dük, eğer tanrının ona emanet ettiği ülkeler barış ve güven içinde olurlarsa sefere çıkacaktır.[276]

Öte yandan, özenle hazırlanan ve borazanla ilân edilen, ama hemen. hiçbir şey çıkmayan askeri seferler, Haçlı ülküsünden bağımsız olarak, siyasal bir reklam aracı gibi kullanılmışa benzemektedirler. Örneğin İngilizlerin 1383’teki Flandre seferi; Cesur Philippe’in muhteşem donanmasını Ecluse limanında önceden hazır hale getirdiği 1387 tarihli İngiltere seferi ve nihayet VI. Charles’ın 1391’deki İtalya seferi böyle olmuşlardır.

Şövalyelik kurgusunun çok özel bir biçimi, şiddetle siyasal reklam kokmaktaydı: hükümdarlar arasında yapılacağı ilân edilen düellolar asla gerçekleşmiyorlardı. Siyasal uyuşmazlıkların XV. yüzyılda nasıl parti kavgaları, kişisel olaylar gibi görüldüklerini daha önce yazmıştım.[277] Örneğin, “Burgonyalıların kavgası”nda insanlar hizmetlerini sunmaktadırlar. Bu durumda, hükümdarın davayı bitirmek için bizzat döğüşmesi çok doğal sayılmaktaydı. Hem ilkel bir adalet duygusunu, hem de şövalyelik fantezisini tatmin eden bu çözüm, fiili durumda sıklıkla gündeme gelmekteydi. Hükümdarlararası bu düelloların uzun hazırlıkları okunduğunda, insan kendine bütün bunların gösterişe yönelik bir çalım mı, yoksa hükümdarların çarpışmaya gerçekten hevesli mi olduklarını sormaktadır. O dönemin tarihyazıcıları, bu olayı her halükarda ciddiye almışlardır. İngiltere kralı II. Richard, 1383’te, üç amcası Lancaster, York ve Gloucester dükleriyle birlikte, Fransa kralı VI. Charles ve amcaları Anjou, Burgonya ve Berry düklerini düelloya davet etmiştir.[278] Monstrelet, Chronique’inin başında, Louis d’Orléans’ın İngiltere kralı IV. Henry’ye meydan okumasına geniş bir yer ayırmıştır.[279] Bu hesaplaşma biçimine en çok itibar eden kişi İyi Philippe olmuştun 1425’te Gloucester dükü Humphrey’ye meydan okur. Meydan okumasının nedeni, “Hıristiyan kanının akmasını ve halkın kalbine üzüntü veren yokedilmeyi önlemek”tir.

“Bu kavga, benimkiler kadar seninkilerden de çok sayıda soylu ve diğer insanın ömürlerini acınacak bir şekilde tamamlamasına neden olacak savaşa başvurmaksızın, sadece benim bedenimle sonuna erdirilsin”.[280] Çarpışma için herşey hazırdır: pahalı teçhizat ile dükün giyeceği muhteşem kıyafet tamamdır; çadırlar, flamalar ve sancaklar imal edilmiştir; habercilerin ve dükün bağımlı soylu askerlerinin silahları da dahil herşey, dükün ülkelerinin arma ve amblemleriyle donatılmıştır: çakmaklı tüfek ve Saint-Andre haçı. Dük “hem gıda konusunda boğazını tutarak, hem de onun nefesini kesmeye hazırlanarak” antrenman yapmaktadır.[281] Hesdin’deki şatosunun parkında, hergün tecrübeli silah hocalarıyla idman yapmaktadır.[282] Muhasebe kayıtlarında, bu hazırlıkların yol açtığı harcamalar yer almaktadır ve 1460’a gelindiğinde, bu iş için yaptırılmış muhteşem çadır hâlâ Lille’de görülmektedir.[283] Ancak düello asla gerçekleşmemiştir.

Bu durum, dükün, Saksonya düküyle Luxembourg yüzünden çıkmış olan uyuşmazlığı teke tek bir düelloyla çözmeyi teklif etmesini engellememiştir. Philippe altmış yaşındayken, Lille ziyafetinde padişahla, eğer o da isterse vücut vücuda çarpışmaya yemin etmiştir.[284]

Bu tutum Rönesans döneminde hâlâ devam etmektedir. Francesco Gonzaga, Cesare Borgia’yı dövüşmeye davet etmiştir: Biri uzun, diğeri kısa iki kılıcıyla İtalya’yı tirandan kurtaracaktır. Fransa kralı XII. Louis işe karışarak düelloyu engellemiş ve herşey duygulandırıcı bir uzlaşmayla sona ermiştir.[285] Bizzat Charles-Quint de (V. Carlos) iki farklı zamanda, 1526 ve 1536’da, Fransa kralına aralarındaki kavgaya teke tek bir çarpışmayla son vermeyi önermiştir.[286] Ve Palatinat kontu Karl-Ludwig’in elbette XIV. Louis’ye değil de, Turenne’e yönelik meydan okuması diziye eklenmektedir.[287]

Hükümdarlararası düelloya çok benzeyen gerçek bir düello, 1397de Bourgen-Bresse’te meydana gelmiştir. Savua dükü Amédée’nin katline katılmakla suçlanan ünlü şövalye ve şair Othe de Grandson, cinayet yerinde, Vaud ülkesi kentlerinin baş silahşörü Gérard d’Estavaye tarafından öldürülmüştür. Bu düello büyük bir heyecan yaratmıştır.[288]

Burgonya tacına bağlı devletlerde ve çok kavgacı kuzey Fransa’da, adli veya kendiliğinden çıkan düello, örf içinde derinlere kök salmıştır.

Düello toplumsal basamakların tepesinden dibine varana kadar, en mükemmel karar sayılmaktaydı. Bu kavrayışın bizzat kendinin şövalyelik ülküsüyle ilişkisi azdı, çünkü ondan çok daha eskiydi. Şövalyelik, sınırları belli bir alanda yapılan çarpışmayı bir moda haline getirmiştir, ama düello soylu çevrelerin dışında da itibar görmüştür. Eğer çarpışma soylular arasında değilse, hemen o dönemin kabalığının damgasını taşır hale gelmektedir ve şövalyeler, kendi şeref kurallarına uymayan bu olayı seyretmekten daha da zevk almaktadırlar. 1455'te Valenciennesli iki burjuva arasında yapılan adli bir düellonun soylular ile tarihyazıcılar arasında yol açtığı heyecandan daha dikkat çekici birşey olamaz.[289] Bu nadir bir olaydı; benzeri bir durum yüz yıldan beri ortaya çıkmamıştı. Valenciennesliler, düellonun ne pahasına olursa olsun gerçekleşmesini istiyorlardı, çünkü eski ayrıcalıklarını korumaları söz konusuydu. Ama, Philippe'in yokluğunda iktidara sahip olan Charolais kontu, düello tarihini gün be gün erteliyordu ve Jacotin Plouvier ile Mahout adlarındaki hasımlar, değerli döğüş horozları gibi korunuyorlardı. Dük döner dönmez düello tarihi belirlendi, Philippe bizzat katılmak istedi; bu amaçla, Bruges'den Louvain'e giderken yolunu uzatarak Valenciennes'den geçti. Soyluluk içindeki "silahlı geçitlerin tasvirinde gerçeğin vurgusunu vurmayı asla bilemeyen Chastellain ve La Marche gibi kronikçiler, bu kez sağlam bir gerçekçiliğin bütün renklerini vermeyi başarmışlardır. Chastellain, "çok güzel tören"in bütün ayrıntılarını tasvir ederken, Haşin Flaman ortaya çıkmaktadır, savaş alanını ve çevresindeki oturma sıralarını özenle anlatmaktadır. Zavallı kurbanların kendi komutanları vardır, Talepçi Jacotin adındaki bu adam, başı çıplak, saçları kısa kesilmiş olduğu halde meydana ilk girer, suratı sapsarıdır. Kordoba kumaşından bir elbise giymiştir. Bir kafesin arkasında oturan düke saygı nişanesi olarak diz çöküp, selâmını verdikten sonra; döğüşçüler, siyah kumaş gerilmiş koltuklarında karşı karşıya oturmuş durumda beklerler. Senyörler, beğenilerini mırıltılarla dile getirirler, gözlerinden hiçbir şey kaçmaz: Mahout, İncili öperken sararır. İki hizmetkâr, döğüşçüleri tepeden tırnağa yağla oğar. Jacotin'e sürülen yağ hemen deriye nüfuz eder, ama Mahout'da böyle olmaz; acaba bu işaret hangi döğüşçünün lehinedir? Döğüşçüler ellerine kül sürerler, ağızlarına şeker alırlar; bu arada onlara, üzerlerine dinsel işaretler işlenmiş gürz ve

kalkanlar getirilir, onlar da bu işaretleri öperler. Kalkanları, sivri yanı aşağı gelecek biçimde tutarlar ve ellerinde bir “iman flaması” taşırlar.

Boyu kısa olan Mahout, kalkanın sivri karnıyla kum alıp Jacotin’in gözlerine atarak döğüşü başlatır. Bunun arkasından çılgınca bir vücut vücuda kapışma başlar ve bu döğüş Mahout’nun düşmesiyle sona erer; diğeri onun üzerine atılır ve gözlerine kum doldurur, ama Mahout hasmının parmağını dişlerinin arasına kıstırır. O da başparmaklarını Mahout’nun göz çukurlarına sokar ve merhamet dileyen haykırışlarına rağmen, kırmak için Mahout’nun sırtına çıkar. Mahout ölmektedir ve günah çıkartmasına izin verilmesini boyuna ister. Şöyle bağırır: “Ey Burgonyalı efendi, ben size Gand savaşında iyi hizmet ettim! Efendimiz, Allah rızası için sizden merhamet diliyorum, hayatımı bağışlayın!” ... Chastellain’in anlatısı burada bitmektedir, çünkü yazmanın birkaç yaprağı eksiktir. Başka kaynaklardan öğrendiğimize göre, yarı ölmüş olan Mahout cellat tarafından asılmıştır. Chastellain, anlatısını belki de soylu ve şövalyece düşüncelerle bitirmiştir? Ama La Marche’ın böyle yaptığını biliyoruz. Soyluluğun burada bulunmaktan dolayı duyduğu utana anlatmaktadır. İflah olmaz saray şairi, “ve Tanrı daha sonra herşeyin kusursuz bir şekilde cereyan ettiği şövalyece bir düellonun yapılmasına izin verdi” demektedir.

Şövalyelik zihniyeti ile gerçek arasındaki çatışma, en çok savaş esnasında algılanabilir hale gelmektedir. Şövalyelik ülküsünün, belki de savaşçılık duygusuna biçimini ve gücünü vermiş olmasına rağmen, bu etkisinin daha çok kötü yönde olduğu söylenebilir, çünkü estetik uğruna stratejiyi feda edebilir. En iyi komutanlar, hatta bizzat krallar, birçok seferinde kendilerini romansı bir maceranın tehlikelerine atmışlardır. III. Edward, bir İspanyol gemi konvoyuna karşı girişilen sonu belirsiz bir saldırıda hayatını tehlikeye atmıştır.[290] Yıldız tarikatı şövalyeleri, döğüş esnasında dört arşından daha fazla geri çekilmeyeceklerine yemin etmişlerdir; aksi takdirde ölecek veya teslim olacaklardır. Eğer Froissart’a inanılacak olursa, bu garip kural, daha tarikatın yeni kurulduğu sıralarda doksandan fazla üyesinin hayatına malolmuştur.[291]

İngiltere kralı V. Henry, 1415’teki Azincourt çarpışmasından önce Fransızları karşılamaya çıkar. Akşam olunca, uyuması için hazırlık yapılmış olan köyü yanlışlıkla ıskalar. Öte yandan kral, “övgüye değer şeref kurallarını en fazla koruyan” kişi olarak, keşfe çıkan şövalyelerin geri

dönerken savaşçı kılığında geri çekilmek zorunda kalmamaları için, silah donanımlarını çıkartmalarını emretmiştir. Şimdi kendi silahlarını kuşanmış bir durumda olduğundan, geri dönemez; geceyi olduğu yerde geçirir ve öncüleri bu yeni plana göre düzene sokar.[292]

Fransızların 1382'de Flandre'daki büyük saldırılarından önceki müzakereler sırasında, şövalyelik zihniyeti iyi stratejiyle sürekli zıtlaşmıştır. Düşmanın beklemediği yollardan girmeyi isteyen Clisson ve de Coucy'nin tavsiyelerine, "eğer düz olanından başka yollardan gidersek, dürüst savaşçılar olduğumuzu gösteremeyiz" diye cevap verilmiştir.[293]

Fransızların 1404'te İngiltere'nin Dartmouth kıyılarını istilaları sırasında da aynı şey olmuştur. Komutanlardan Guillaume du Châtel, kıyıda bir çukura mevzilenmiş olan İngilizleri yanlardan ele geçirmek istemektedir. Fakat *sire* de Jaille, savunmacıları bir köylü birliği olarak kabul etmektedir: onlar için yoldan sapmak bir utanç nedeni olacaktır. Bu söz Châtel'i derinden yaralamıştır: "soylu bir Bröton'un yüreğinde kaygı olmaz; başarıdan çok ölümün geleceğini tahmin etmeme rağmen şansımı deneyeceğim". Aman dilemeyeceğine yemin etmiş, saldırmış ve ölmüştür; bu arada bütün birliği de acımasızca yokedilmiştir.[294]

Flandre savaşı sırasında, herkes öncü güçlerin arasında yer almaya çabalamaktadır; artçı takıma verilen bir şövalye buna çok itiraz etmiştir.[295]

Savaşa uyarlanmış şövalyelik ülküsünü, iki veya daha çok hasım arasıdaki teke tek döğüşlerde de buluyoruz. Bu konudaki en belirgin örnek olay, 1351'de Brötanya'nın Ploermel mevkiinde, Beaumanoir'ın komutası alındaki otuz Fransızla bir grup İngiliz, Alman ve Brötonun arasında gerçekleşen ünlü Otuzlar Çarpışmasıdır. Froissart bu çarpışmayı çok güzel bulmakta, ama anlatısının sonunda gene de şunları kaydetmektedir: "bazıları bu döğüşü çok cesurca ve diğer bazıları da utanılacak bir şekilde ve kötü yenilerek yaptılar".[296] Fransızların ya da İngilizlerin üstünlüğünü kanıtlayacak olan, Guy de Tremoille ile İngiliz Peter of Courtenay arasında 1386'da yapılan düello, son anda Fransa kral naipleri Burgonya ve Berry dükleri tarafından yasaklanmıştır.[297] *Le Jouvencel,* kahramanlığın bu şekilde sergilenmesini onaylamadığını ifade etmektedir; zaten daha önce de gördüğümüz üzere, şövalyelik ülküsü yerini askeri zihniyete bu kitapta bırakmaktadır. Gene bu aynı romanda, Bedford dükü oniki kişiye karşı

oniki kişilik bir çarpışma önerdiğinde, Fransız komutan şöyle cevap vermektedir: “bir atasözü, girişimi düşmandan gelen hiçbir şey yapmamak gerekir der. Biz burada, düşmanı mevzilerinden atmak için bulunuyoruz ve bu da bize zaten yeteri kadar iş çıkartıyor”. Ve meydan okuma reddedilmiştir. Başka bir yerde ise, le Jouvencel, böylesine bir girişime asla izin vermeyeceğini bildirerek (ama sonunda kararını değiştirmektedir), subaylarından birine düello yapma izni vermemiştir. Bunlar yasak şeylerdir. Düello yapmak isteyen biri, beyhude bir şan kazanmak için başka birinin şerefini yoketmek istemekte, ama bu arada krala ve kamu çıkarına karşı borçlu olduğu hizmeti ihmal etmektedir.[298] Bu, Yeni Zamanlara ait bir sese benzemektedir. Fakat bu teke tek çarpışma alışkanlığı, Orta Çağdan sonra da sürmüştür. İtalya Savaşları bunun örneklerinden birini sunmaktadır: 1501’de Bayard ile Sotomayor arasında “Sfida di Barletta”da yapılan ünlü düello. Alçak Ülkelerine İspanya’ya karşı verilen savaşta da başka örnekler bulunmaktadır.

Savaş taktiği, şövalyece kavrayışları genelde arka plana itmiştir; ancak akıl her zaman galip gelememektedir. Enrique de Transtamare, düşmanıyla ne pahasına olursa olsun düzlükte çarpışmak istemektedir. Bu nedenle kendi isteğiyle avantajlı konumunu terketmiş ve Najera (veya Navarete, 1367) savaşını kaybetmiştir. Bir İngiliz ordusu, 1333’te İskoçlara daha iyi çarpışmak için ovaya inmelerini önermiştin Fransa kralı Calais’yi kurtarmanın güçlüğünü farkedince, İngilizleri başka bir çarpışma yeri seçmeye kibarca davet etmiştir. Hatta Guillaume de Hainaut daha da ileri giderek, orduların sayesinde karşılayabilecekleri bir köprü kurmak için, Fransa kralına üç günlük ateşkes önermiştir.[299] Bu zikredilen örneklerde, şövalyece talep bir redle karşılaşmıştır; strateji öne çıkmaktadır. İyi Philippe’te de aynı şey olmuştur: aynı gün içinde kendine üç kere teklif edilen çarpışmayı reddetmesiyle şeref kaybına uğramıştır.[300]

Şövalyelik ülküsü daha ciddi çıkarlar karşısında gerilemekteyse de, savaşın muhteşem dekoru içindeki yerini korumaktadır. Azincourt çarpışmasından önceki gece, karanlıkta karşı karşıya duran iki ordu, boru çalarak birbirlerini çarpışmaya tahrik ediyordu ve Fransızlar bunu yeterince yapamadıklarından yakınmışlardır, çünkü cesaretleri daha azdır.[301]

Alman paralı askerleri, XV. yüzyılın sonlarına doğru Doğu kökenli davul adetini getirmişlerdir.[302] Hipnotik ve uyumsuz etkisiyle davul, şövalyelik döneminden modern askerlik sanatına geçişi simgelemektedir; savaşın mekanizasyonu içinde bir unsurdur. Fakat 1400 yılına doğru, tolga tepelikleri ve armalar, sancaklar ve savaş çığlıkları, çarpışmalara hâlâ bireysel bir karakter ve soyluların bir sporu niteliği vermektedirler. Hergün, gurur rekabetine girişmiş olan senyörlerin çığlıkları duyulmaktadır. Gurur, çarpışma öncesi ve sonrasında, el sıkışma ve mertebe yükseltme törenleri aracılığıyla kutsallaştırılmaktadır, düşmanın mızrak flamasının kuyruğunu kesen şövalye, toprak sahibi senyör haline gelmektedir.[303] Yavuz Charles'ın Neuss kalesi önünde kurduğu ünlü kamp, bir saray eğlencesini andırmaktadır: komutanlardan bazıları çadırlarını, "zevk olsun" diye, galerileri ve bahçeleri olan şato biçiminde kurdurtmuşlardır.[304]

Şövalyece bakış açısı, kronikçilerin anlatılarındaki askeri başarıların sınıflandırılmasında baş yere oturmaktadır. Bu yazarlar, bir muharebe ile sıradan bir çarpışmayı birbirinden ayırmaya gayret etmektedirler, çünkü her dövüş, şan yıllıklarında kendi yerine oturtulmalıdır. "Bugün Mons-en-Vimeu karşılaşması adı verilen çarpışma olmuştur. Ve bu muharebe adını almamıştır, çünkü taraflar tesadüfen karşılaşmışlardır ve hiçbir sancak açılmamıştır"[305] V. Henry, büyük zaferine "Azincourt muharebesi" adını vermiştir; "bütün muharebeler, yakınında cereyan ettikleri kalenin adını taşımak zorunda olduklarından ötürü."[306] Geceyi savaş alanında geçirmek, zaferin kesin ve kabul gören işaretiydi.[307]

Hükümdarın muharebedeki cesareti, bazen az veya çok bir sahtekârlığa bürünmektedir. Froissart, III. Edward'ın Calais'de soylu bir Fransızla çarpışma öyküsünü, kuşkuya düşmemize neden olan sözlerle anlatmaktadır. "Kral burada monsenyör Ustasse'la ve *messire* Ustasse da onunla çok uzun bir süre döğüştü, öylesine ki, bunu seyretmek çok keyifli oldu". Sonunda Fransız teslim olmuş ve çarpışma kralın esirine verdiği bir akşam yemeğiyle sona ermiştir.[308] Saint-Riquier çarpışmasında, Philippe de Boiurgogne, muhteşem teçhizatını tehlike nedeniyle başka birine giydirmiştir; fakat kronikçiler, bunun sıradan savaşçılar gibi çarpışarak cesaretini daha iyi kanıtlamak için yapıldığını söylemektedirler.[309] Genç

Berry ve Brötanya dükleri, Yavuz Charles'ı kamu yararına olan bir savaşta izlerken, Commines'in dediğine göre altın düğmeli ipek zırhlar giymişlerdir.[310]

Alt mertebeden kişiler söz konusu olduğunda, şövalyelik zihniyetinin ne kadar gerilerde kaldığını görmek şaşırtıcı olmaktadır. Soylu Chastellain, zengin biracının kızını dükün okçusuna vermeyi reddetmesinde ve direnirken malı ile canını tehlikeye atmasında ortaya çıkan şu burjuva şerefini hiç anlamamaktadır. Froissart, VI. Charles'ın Philippe d'Artevelde'in cesedine reva gördüğü muameleyi, en ufak bir saygı kaygısı duymadan anlatmaktadır: "ona bir an bakıldıktan sonra, buradan kaldırıldı ve bir ağaca asıldı. Philippe d'Artevelde denilen asinin sonu işte böyle oldu". Kral, "ona köylü diyerek" cesedine ayağıyla vurmuştur.[311] Froissart, soyluların 1382'de Gand burjuvalarına karşı gösterdikleri gaddarlık karşısında bile, şövalyeliğe karşı olan heyecanını korumaktadır. Jacques de Lalaing'in maceralarını sevgiyle anlatan Chastellain, Lalaing'e saldıran tek kişi olan Gandlı meçhul bir gencin cesur hareketini soğuk bir şekilde zikretmektedir.[312] La Marche, Gandlı bir halk adamının başarılarından söz ederken, bu işlerin eğer "iyi (doğumlu) bir insan" tarafından gerçekleştirilseydi önemli sayılacaklarını safça söylemektedir.

Şövalyelik, askeri ilke açısından yetersiz hale gelmişti; taktik, uzun zamandan beri onun ilkelerine uygun olmaktan çıkmıştı. Savaş, XIV. ve XV. yüzyıllarda kaçamak yaklaşımlardan, sızmalardan ve akınlardan meydana gelmekteydi. Şövalyeleri yerde yayan olarak çarpıştırma adeti İngiltere'den gelmiş ve şövalyelik zihniyetine zıt olmasına rağmen Fransızlar tarafından benimsenmişti.[313]1455'e doğru yazılan ve Fransa'nın İngiltere'ye üstün olduğunu işleyen *Débat des hérauts d'armes deFrance et d'Angleterre'i* (Fransa ve İngiltere silahlı habercilerinin tartışması) okuduğumuzda, şövalyelik kavramları bize ne kadar da çocukça ve yetersiz olarak gözükmektedirler. İngiliz haberci, Fransız meslektaşına Fransa kralının neden İngiltere kralı gibi büyük bir donanma kurmadığını sorar. Fransız safça cevap verir: öncelikle böyle birşeye ihtiyacı yoktur, sonra soyluluk karada savaşmayı tercih eder, ‘‘çünkü (denizde) tehlike ve hayat kaybı vardır ve tanrı bilir, baş dönmesi ve deniz tutması birçok insana çok zor gelir. Öte yandan (denizde) yaşanması gereken zor hayat soyluluğa pek

uygun düşmez”.[314] Fakat top, henüz kısıtlı bir alanda kullanılıyor olsa da, askerlik sanatında meydana gelecek değişimleri haber vermekteydi. Ve Burgonya tarzı bezgin şövalyelerin zirvesi Jacques de Lalaing’in bir top mermisiyle ölmesi, acaba kaderin bir cilvesi miydi?[315]

Soylu savaşçılık mesleğinin, kimsenin gözünden kaçmayan bir finans cephesi vardır. Orta Çağın sonlarının askeri tarihinin her sahifesinde, önemli kişileri kurtarmalık elde etmek üzere esir almanın önemini okumaktayız. Froissart, şanlı bir darbe indiren kişinin bundan ne kadar kazançlı çıktığını işaret etmeyi sektirmemektedir.[316] Ve dolaysız kazançların yanı sıra, şövalyenin maaş, kira ve yönetimde yer elde etme umudu da bulunmaktaydı. Terfi herkesin umuduydu. Eustache de Ribeumont, “terfiini isteyen fakir bir adamım” demekteydi. Froissart, bu olayları, “silahlı hizmet yoluyla ilerlemek isteyenlere” örnek olsun diye anlatmaktadır.

Deschamps, Burgonya tacına bağlı şövalyelerin, şövalye adaylarının ve çavuşlarının ödeme özlemini anlatan bir balad yazmıştır:

“Et quant venra le tresoier?”[317]

“Hazinedar ne zaman gelecek?”.

Chastellain, dünyevi şana ulaşmak isteyen kişinin “maaş, kira, yönetimde görev veya askerlik yaparak büyük miktarda para bekleyen” bir tamahkâr olmasını olağan görmektedir.[318] Ve soylu Boucicaut da tamahtan azade değildir.[319] Commines, bir soyluyu aldığı ücrete göre değerlendirmektedir: “yirmi ekülük bir beyefendi”.[320]

Şövalyece hayatın gürültülü bir şekilde yüceltilişinin ortasında, bazen çatlak bir ses duymaktayız. Soyluların kendileri de, bu savaş ve turnuva hayatının yaldızlı sefaletini ve sahteliğini ucundan görebiliyorlardı.[321] Bu durumda, XI. Louis ve Philippe de Commines gibi, şövalyeliğe karşı ancak alaysılama ve küçümsemeyle yaklaşan kafa yapısı ısırgan iki kişinin bulunmasında şaşılacak birşey yoktur. Commines’in Montlhery çarpışması tasviri, gerçekçiliği itibariyle tamamen moderndir. Bu tasvirde ne kahramanlık olayları, ne dramatik olaylar vardır, yalnızca gidiş gelişlerin, kuşku ve kaygıların hafif ısırgan bir dille anlatımı vardır. Commines, iğrenç kaçışı ve tehlikeden sonra gelen cesareti anlatmaktan zevk alıyora

benzemektedir. Şeref kelimesini az kullanmakta ve bu olguyu kaçınılmaz bir kötülük olarak ele almaktadır.

“Düşüncem odur ki, eğer o gece gitmeyi isteseydi, iyi yapmış olurdu... Fakat kuşkusuz, şeref söz konusu olduğu için korkaklıkla itham edilmeyi hiç istememiştir”. Kanlı çarpışmalardan söz ettiğinde bile, anlatısında şövalye terminolojisini aramak boşuna olmaktadır.[322]

Şövalyelik, eğer toplumsal gelişme yönünde büyük değeri olan unsurlara sahip olmasaydı, eğer etik ve estetik açıdan gerekli olmasaydı, yüzyıllar boyunca bir ülkü olarak kalamazdı. Bu ülkünün gücü, bizatihi bu muhteşem abartmanın içinde yer almaktaydı. Gaddarca tutkulu olan Orta Çağ zihniyeti, ancak Kiliseninki ve şövalyeninki olan çok yükseklere yerleştirilmiş bir ülkü sayesinde dizginlenebilirmişe benzemektedir. “Kadınların ve erkeklerin sahip oldukları bu yönelim şiddeti olmaksızın, sofuluk ve fanatizm olmaksızın, ne tutku ne de etkinlik olur. Amaca ulaşmak için, amacın daha yukarısını hedeflerin. Her eylem, bünyesinde belli bir abartma hatası taşır”.[323]

Fakat, bir ülkü ne kadar fazla aşkın erdem gerektirirse, toplumsal biçimcilik ile gerçekler arasındaki uyumsuzluk o kadar artar. Şövalyelik, yarı-dinsel içeriğiyle, ancak gözlerini en acil ihtiyaçlara bile kapatabilecek ve en büyük yanılsamalarla büyülenebilecek bir dönem tarafından yaşanabilirdi. Doğmakta olan yeni toplum, bu fazlasıyla yüksek özlemlerin terkedilmelerini istiyordu. Şövalye, hâlâ belli bir şeref kavramına ve kast önyargısına sahip olan, ama kendini artık imanın savunucusu, zayıfların koruyucusu olarak görmeyen XVI. yüzyıl Fransız soylu beyefendisi haline gelmiştir. Ve soylu Fransız tipi, yerini gene doğrudan şövalyeden türeyen, ama ılımlı ve incelmiş olan *“gentleman* “tipine bırakmıştır.

Böylece, ülkü, ardışık dönüşümleri içinde, hayatın daha az abartılı bir kavranışına uygun olma eğilimine girmiştir.

Sekizinci Ayırım

Stilize Edilmiş Aşk

XII. yüzyılda *troubadour*lar, tatmin edilmemiş arzuyu şiirsel aşk kavrayışının merkezine kaydırdıklarında, Orta Çağ zihniyeti önemli bir dönemeci dönmüştür: aşki bir öykü, ilk kez olumsuz bir temel üzerinde gelişmekteydi. Aslında Antikite de, aşk arzuları ve bunun yarattığı sıkıntıları terennüm etmişti, ama bunları gerçekleşeceği kesin bir mutluluğun bekleme süresi ve teşvikçisi olarak kavramıştı. Pyramos ve Thisbea veya Kaphalos ve Prokris gibi trajik anlatıların duygusal “an”ı, umudun boşa çıkmasında değil de, zaten birleşmiş iki aşığın ölüm yüzünden ayrılmalarındadır. Aa duygusuna burada yol açan unsur, tatminsizlik değil de, talihsizliktir. Tatmin edilmeyen arzu, ilk kez saraylı aşkında esas tema haline gelmiştir. Böylece, tensel aşkla çakışmasına gerek kalmadan, her cins etik özlemi emebilme yeteneğine sahip erotik bir ülkü yaratılmış olmaktadır. Her türden ödül umudundan vazgeçen kadın tapınısı, işte buradan çıkmıştır. Aşk, bütün estetik ve ahlaki tamlıkların çiçeklendikleri alan haline gelmektedir. Saraylı aşık, aşkı nedeniyle erdemli ve saf hale gelecektir. Aşk, *Vita nueva*’da kutsal bir mutluluk ve kutsal bir bilgi haline gelene kadar, lirik şiirin içinde ruhani unsur giderek önem kazanmıştır. Dante ve çağdaşlarının *Dolce stil nuovo*’sunda, bir uca varılmış olmaktadır ve bu noktada bir gerileme açınılmaz olmaktadır.

Petrarca, saraylı aşkı ülküsü ile Antik modellerden yeni çıkartılmış ilham kaynakları arasında tereddüt etmektedir. Lirik şiir, İtalya’da yolunu, Petrarca’dan Lorenzo de Medici’ye kadar, çok beğenilen Antik eserlere de nüfuz etmiş olan doğal tenselliğe doğru yeniden yönlendirmiştir. Fransa’daki ve Fransız zihniyetinin etkisinde kalan bütün ülkelerdeki erotik düşüncenin evrimi daha karmaşık olmuştur. Saraylı aşkının çerçevesi direnmekte, ama zihniyeti yenilenmektedir. *Vita nuova’nın* ebedi uyumu, manevi hale getirilmiş tutkuda bulmasından önce, *Roman de la Rose* saraylı aşkının eski biçimlerinin içine yeni fikirler dahil etmişti. Yazılmasına 1240’tan önce Guillaume de Lorris tarafından başlanan bu eser, 1280’den

önce Meung-sur-Loire'lı Jean Chopinel tarafından tamamlanmıştır. Bir dönemin hayatı üzerinde bu kadar derin ve bu kadar uzun süreli bir etki yaratma konusunda *roman de la Rose*'un bir benzerini bulmak zor olacaktır. Bu kitabın modası, en az iki yüzyıl sürmüştür. Eser, Orta Çağın sonundaki aristokratik aşk kavrayışını belirlemiş; ve üstelik ansiklopedik zenginliği nedeniyle, eğitimli laik toplumun, bilgilerinin en aydınlık olanlarını devşirdiği hazine de olmuştur. Koskoca bir dönemin egemen sınıfının entellektüel ve manevi değerlerini bir *"ars amandi"den* (aşk sanatı) edinmiş olması dikkate değer bir olgudur. Kültür ülküsü, aşk ülküsüyle karışmaktadır, bu da hiçbir dönemin tanık olmadığı bir karışım meydana getirmektedir. Tıpkı skolastiğin Orta Çağ zihniyetinin bütün felsefi düşünceyi birleştirme konusundaki devasa gayretini temsil etmesi gibi; saraylı aşkı teorisi de, daha az yüksek bir alanda olmak üzere, soylu hayata ilişkin herşeyi kucaklamak istemiştir. *Roman de la Rose* sistemi tahrip etmemiş, onun eğilimlerini değiştirmiş ve içeriğini zenginleştirmiştir.

Aşka bir tarz vermek; törensel ifadesiyle kahramanca ifadesi yukarıda belirtilmiş olan güzel bir hayata özlemin yüce bir şekilde gerçekleştirilişi işte böyledir. Güzellik, gurur veya güçten daha fazla aşkı mekân tutmuştur. Bu aynı zamanda toplumsal bir gereklilik, adetlerin vahşiliği ölçüsünde öncelikli hale gelen bir ihtiyaçtır. Aşkı bir ayin düzeyine yükseltmek gerekir. Tutkunun taşkın şiddeti bunu talep etmektedir. Heyecanlar, formaliteler ve kurallar tarafından çerçevelenemezse, bu barbarlık demektir. Kilise, halkın kabalığını ve başıbozukluğunu giderme ödevine sahiptir, ama bunun üstesinden gelmekte yetersiz kalmaktadır. Aristokrasi, dinin emirleri dışında, kendi kültürüne, yani saraylı kültürüne sahiptir ve davranış kurallarını buradan devşirmektedir. Edebiyat, moda ve sohbet, erotik hayatı dizginlemeye, kurala bağlamaya, inceltmeye uğraşmaktadırlar. Bunu başaramıyorlarsa da, en azından görünüşte saraylı aşkının ölçülerine uyarlanmış bir toplumsal hayat yaratmışlardır. Gerçekte ise, yüksek sınıfların cinsel hayatı şaşırtın bir kabalık içinde kalmaya devam etmektedir.

Orta Çağın aşka ilişkin kavrayışlarının içinde sanki iki zıt akım vardır. Âdetlerin ve edebiyatın içinde özgürce sergilenen uç bir erdemsizlik, namuslu geçinmeyi hedefleyen siki bir biçimcilikle zıtlaşmaktadır. Valenciennes'de bir İngiliz elçilik kurulunu bekleyen Burgonya dükü, "kendileri ve bütün adamları için, beğenilen veya seçilen Venüs'leri

çağırmaya uygun hamamları, dükün kesesinden olmak üzere” kapatmıştır.[324] Yavuz Charles’ın uçkuruna sahip olması, bir hükümdar için yakışıksız bulunarak eleştirilmektedir.[325] Hesdin’deki zevk bahçesinde yer alan mekanik eğlencelerden biri, muhasebe cetvellerinde şöyle anlatılmaktadır: “dolaşan kadınları alttan ıslatmak için bir makine”.[326] Kral veya hükümdar saraylarındaki düğünlerde, her türden açık saçık şaka yapılmaktaydı ve bu adet iki yüzyıl sonra bile hâlâ sürecekti. Froissart, VI. Charles ile Bavyeralı İsabeau’nun düğünleri vesilesiyle, sarayın belden aşağı şakalarını tasvir etmektedir.[327] Deschamps, aşırı edepsiz bir düğün şiirini Antoine de Bourgogne’a ithaf etmiştir.[328] “Soylu Jean Regnier, Burgonya düşesi ile bütün saraylı hanımların isteği üzerine, bir şehvet baladı yazmıştır”.[329]

Bu gibi âdetler, saray hayatının dayattığı zorlama ve edeple tam bir zıtlık içindeymişe benzemekteydiler. Cinsel ilişkilerde fazlasıyla utanmaz davranan aynı çevreler, saraylı aşkı ülküsünü yüceltiyorlardı. Acaba onların teorisinde bir ikiyüzlülük mü, yoksa âdetlerinde can sıkıcı formalitelerin kinik bir şekilde terkedişilini mi görmek gerekir?

Aslında, birarada yaşayan ve birbirini reddeden iki çakışmış uygarlık tabakası söz konusudur. Edebi kökenli ve oldukça yakın tarihli olan saraylı tarzının yanında, erotik hayatın ilkel biçimleri tüm güçlerini korumaktaydılar, çünkü Orta Çağınki gibi karmaşık bir uygarlık, bazen zıtlaşan, bazen de birbirine karışan çok sayıda konunun, biçimin mirasçısıydı.

İlkel çağların erotik şiiri, herşeyden önce *sûrname’’*dir *(epithalame).* Nikâh ve düğün başlangıçta, cinslerin birbirlerine yaklaşmalarının en mükemmel esrarı meydana getirdiği tek bir kutsal ayindiler. Kilise, hemen bu ayinlere karşı çıkmış, evliliğin kutsallık unsurunu kutsamanın içine aktararak, esrarı kendi tekeline almıştır. Sûrnameler kutsal karakterlerini bu yüzden kaybetmekle birlikte, düğünlerdeki önemlerini korumaya devam etmişlerdir. Tüm kutsallık karakterini kaybeden ve düğünlere aktarılan ilkel esrarın eklentileri, halk âdetleri arasında serbestçe gelişmişlerdir. Kaba bir simgeciliğe sahip bu âdetlere izin verilmesi kaçınılmazdı. Kilise bunları frenlemekten acizdi. Ne katolik disiplin, ne reformasyonun püritanizmi, gerdek yatağının neredeyse herkesin gözünün önünde olmasını âdetlerden

kovabilmişler, bu neredeyse herkese açık gerdek uygulaması XVII. yüzyıla kadar moda olmayı sürdürmüştür.

Bu durumda, Orta Çağ uygarlığında rastlanan ve sûrname türüyle yaygınlaşan edepsizlikler, cinaslar ve erotik simgecilik yığınını etnolojik açıdan ele almak gerekmektedir. Esrarların kalıntıları, oyun ve eğlence haline dönüşmüşlerdir. O dönemin insanları, elbette saraylı kurallarının dışına çıktıkları gibi bir duyguya sahip değillerdi. Burası, saraylı kurallarının geçerli olmadığı başka bir alandı.

Kronik tarzda bir erotik edebiyatın sûrnameden diretiğini söylemek abartma olacaktır. Açık saçık masallar, kaba güldürü, edepsiz şarkılar, kuşkusuz uzun zamandan beri ifade araçları pek farklılaşmamış bir tür oluşturmaktaydılar. Burada belden aşağı allegori egemendi; her meslek bundan nasibini alıyordu; o zamanın edebiyatı, turnuvalardan, avdan veya müzikten alınma simgelerden yana zengindi, fakat en fazla revaçta olan, erotik şeylerin din kılığına sokulmasıydı. *Saints* ve *seins*’in (azizler ve göğüsler) eşsesliliğiyle oynayan veya *bénie* ve *confesser* (kutsanmış ve günah çıkarmak) kelimelerini belden aşağı bir anlamda kullanan *Cent nouvelles nouvelles’in* (Yüz Yeni Hikâye) kaba komiğinden uzaklaşan erotik-kilisesel allegori, daha incelmiş bir biçim kazanmıştır. Charles d’Orleans’ın çevresindeki şairler, aşk üzüntülerini, çilekeşin veya din şehidinin acılarıyla özdeşleştirmişlerdir. Kendilerine “tarikat hükmü aşıkları” adını vermişlerdir; bu şekilde Fransisken tarikatının yeni getirdiği katı ıslahatı ima etmektedirler. Charles d’Orléans şöyle bir güfte yazmıştır:

Ce sont ici les dix commandemens,
Vray Dieu d’amours.[330]
Bunlar on emirdir
Gerçek aşk tanrısı.
Ölmüş sevgilisine ağlamaktadır:
J’ay fait l’obsique de ma dame
Dedens le moustier amoureux,
Et le service pour son ame
A chanté Penser doloreux.
Mains gierges de Soupirs pieux
Ont esté en son luminaire,
Aussi j’ay fait la tombe faire

De regrets...[331]
Hanımımın (sevgilimin) cenazesini kaldırdım
Aşk kilisesinde,
Ve ruhu için yapılan dua,
Acılı düşünce tarafından söylendi.
Birçok mümin iç çekiş mumu
Onun mumluğuna konuldu,
Aynı zamanda mezarını yaptırdım
Özlemle...

Yüzyılın sonuna ait çok duygulu ve çok saf bir şiirde *(L’Amant rendu cordelier de l’observance d’amoıır:* Aşk tarikatının rahibi olmuş aşık), teselli bulamayan aşık, aşk şehitleri manastırına girer. Burada, tatlı ve melankolik bir komiğin bütün unsurları biraradа bulunmaktadır. Sanki erotik şiir, Hıristiyanlığın onu mahrum ettiği kutsal şeylerle olan bu teması ne pahasına olursa olsun sağlamanın peşindeymiş gibi olmaktadır.

“Galyalı zihniyeti” ile saraylı aşkının kuralları arasında zıtlık bulmak ve bu zıtlıkta, aşkın doğalcı kavranışı ile romantik kavranışı arasında karşıtlık görmek hoşa gitmektedir. Oysa, Galya tarzı kadar saraylı tarzı da romantik bir kurgudur. Erotik düşüncenin bir kültür değeri kazanabilmesi için stilize edilmesi gerekir. Karmaşık ve zor olan gerçekliği, basitleştirilmiş ve yanıltıcı bir biçim altında temsil etmelidir. Galya tarzını meydana getiren herşey, yani fanteziye dayalı edepsizlik, aşkın bütün doğal ve toplumsal karmaşıklıklarını küçümseme, cinsel hayatta yalana ve bencilliğe hoşgörü, sonsuz bir zevk kavrayışı; bütün bunlar, gerçeğin yerine daha mutlu bir hayatı geçirme konusundaki insani ihtiyacı tatminden başka birşey yapmamaktadırlar. Burada, tıpkı diğerinde olduğu gibi, gene daha yüce bir hayata özlem vardır, ama bu kez bu yaklaşım hayvani cepheden olmaktadır. Ama gene de bir ülküdür; şehvet ülküsü.

Bütün zamanların gerçeği, saraylı tarzının estetikçiliğinin arzu ettiğinden daha kötü ve daha kaba olmuştur; ama aynı zamanda hatalı bir şekilde gerçekçilik olarak kabul edilen şu ton bayağılığından da daha iffetli olmuştur.

Erotik şiir, dolaysız olduğu için bir kültür unsurundan ibarettir. Sûrnamenin de yaptığı gibi, tatminin bizzat kendini tema olarak almışsa da, tamamen koşullara bağlıdır. Dünyevi hayatı güzelleştirmek, örnekler

sağlamak için; mutluluğun olanaklı olduğunu konu olarak almalıdır; vaad, arzu, iç sıkıntısı, bekleme içermelidir. Böylece aşkı hem majör, hem minör tondan ele alabilecektir; onun yol açtığı üzüntüleri olduğu kadar sevinçleri de anlayacak ve sonsuz derecede daha yüksek bir estetik ve etik değere sahip olacaktır, çünkü aşk alanına şeref, sadakat, cesaret ve manevi hayatın diğer bütün unsurlarını dahil edecektir.

XIII. yüzyılın ansiklopedik zihniyetinin dindışı cephedeki zaferi, *Roman de la Rose* olmuştur. Aşk düşüncesi, burada tam ve sistematik ifadesini bulmuştur. Bu ünlü şiir, sosyete hayatı konusunda gerçek bir doktrin, ritüel ve efsane hazinesidir. Ve çok farklı karakterden iki şairin eseri olan *Romanın* ikircikli doğası, onu Aşk doktrininin Kitabı Mukaddesi olarak daha yararlı kılmıştır; içinde herkesin işine yarayacak metinler vardır.

İki yazardan ilki olan Guillaume de Lorris, hâlâ eski saraylı ülküsü içinde kalmıştır. Çok çekici olan plan ile konunun tatlı ve neşeli fikri ondan kaynaklanmıştır. Bu, eski düş temasıdır. Şair, bir Mayıs sabahı, bülbül ve tarlakuşu sesi dinlemek için dışarı çıkar. Yolu, esrarlı aşk bahçesine uzanan bir nehir boyuna düşer; bahçe duvarının üzerine Kin, İhanet, Alçaklık, Tamah, Haset, Melankoli, İhtiyarlık, İkiyüzlülük ve Fakirlik'in resimleri yapılmıştır; bunlar soyluluğun zıddını belirleyen niteliklerdir. Fakat Aşk Oyunu'nun dostu olan Aylak Hanım ona bahçenin kapısını açar; içeride Coşku dansı yönetmekte, Aşk Tanrısı; Güzellik, Zenginlik, İyilik, Harbilik, Kibarlık ve Sevinç'le dans etmektedir. Şair, Narcisse çeşmesinin yanında bulduğu gül goncasının seyrine dalmıştır, Aşk tanrısı ona oklarını atar: Güzellik, Basitlik, Kibarlık, Arkadaşlık ve Güzel-Gibi. Şair kendini Aşk'ın sadık adamı olarak ilah eder; o da onun kalbini bir anahtarla kilitler ve ona Aşkın kurallarını, Aşkın sıkıntılarını ve iyi yanlarını ifşa eder: Umut, Tatlı Düşünce, Tatlı Konuşma, Tatlı Bakış.

Kibarlık'ın kızı Hüsnükabul, onu güle yaklaşması için davet eder; ama bunun üzerine gülün muhafızları ortaya çıkarlar Tehlike, Kötü Konuşma, Korku ve Utanç. Bunlar aşığı kovarlar. Entrika burada başlar. Akıl, aşığın "gözlerini kamaştırmak' için kulesinden aşağı iner. Aşk onu teselli eder. Venüs, İffetin karşı bütün olanaklarını seferber eder; Harbilik ve Merhamet onu Hüsnükabul'e götürürler, o da onun Gül'ü öpmesini sağlar. Ama Kötü Konuşma bunu anlatır, Kıskançlık gelir ve Gül'ün çevresine sağlam bir duvar örülür. Hüsnükabul bir kuleye kapatılmıştır; Tehlike ile

adamları kapıları tutmuşlardır. Guillaume de Lorris'in eseri aşığın yakınmalarıyla sına ermektedir. Daha sonra Jean de Meung gelerek, esere çok daha anlaşılır bir devam bölümü ile bir son yazmıştır. Olayın devamı, Aşk ile Saraylı erdemlerinin Gül'ün şatosuna saldırmaları ve ele geçirmeleridir; herşey, konu dışı sözler, mülahazalar, anlatıların meydana getirdiği dalgaların içinde boğulmaktadır. Yazar, bunların aracılığıyla eseri gerçek bir ansiklopedi haline getirmiştir Ama işte önemli olan da budur; Jean de Meung, Orta Çağın çok az ürettiği beyinlerden biridir. Bu adam, önyargısız, kuşkucu soğukkanlı, kinik bir şekilde gaddardır; ve bütün bunların ötesinde, çok iyi bir yazardır. Guillaume de Lorris'in hafif ve saf idealizmi yerini, ne üstünlük işaretlerine, ne sihirbazlara, ne aşkta sadakate, ne kadınların namuslu olduklarına inanan; patolojik hale gelmiş sorunlar karşısında dikkatli ve tensel aşkın en cesur savunucusunu Venüs, Doğa ve Deha'nın ağzından yapan bir yazarın kuşkuculuğuna bırakmıştır. Aşk, ordusuyla beraber yenileceğinden korkunca, Harbilik ve Tatlı Bakış'ı annesi Venüs'e gönderir; o da onun çağrısını dinler ve kumrular tarafından çekilen arabasının üzerinde yardıma gelir. Aşk, ona durumunu anlatır; Venüs de kadınlarda hiç ar namus bırakmayacağına yemin eder ve Aşk'ı, aynı yemini erkeklere yönelik olarak etmeye tahrik eder.

Ancak Doğa, ölüme karşı yüzyıllık mücadele olarak, dökümhanesinde türlerin korunmasıyla meşguldür. Tüm yaratıkların içinde bir tek insanın emirlerine uymaktan ve üretmekten kaçındığından yakınmaktadır. Rakibi olan Deha, onun emri üzerine, emirlerine uymayanlara yönelik olarak formüle ettiği laneti başlatmak üzere, Aşk tanrısına gider. Aşk, Deha'ya bir kaftan, bir yüzük, bir asa ve bir piskopos külahı getirtir. Venüs kahkahalarla gülerken, onun eline "kullanılmamış (bakire) balmumundan" yanan bir mum koyar. Deha, yüzsüz bir simgeciliğin en incelmiş mistisizmle birleştiği bir tarz içinde, aforoz sözleri söyler. Bekâret mahkûm edilmiştir; cehennem, Doğa ile Aşk'ın emirlerine uymayanlara tahsis edilmiştir. Diğerlerine ise, Bakire'nin Oğlu'nun beyaz koyunlarını ebediyen otlattığı çiçek açmış ve hiç bozulmayan çayırlar ayrılmıştır. Deha mumunu kaleye atınca, ateş bütün dünyayı yakar ve kuleyi ele geçirme kavgası başlar. Venüs de meşalesini fırlatır; Utanç ve Korku kaçarlar, ve Hüsnükabul, aşığın Gül'ü kopartmasına izin verir.

Demek ki seksüel motif burada da ve bilinçli olarak şiirin tam merkezine yerleştirilmiştir ve öylesine bir esrarla kuşatılmış, öylesine kutsal

bir karaktere büründürülmüştür ki, dinsel ülküye bundan daha büyük bir meydan okuma olamazdı. *Roman de la Rose*, tamamen pagan olan eğilimiyle, Rönesans yönünde bir ilerlemeyi temsil etmektedir. Dış biçimi itibariyle tamamen Orta Çağa özgüdür; duyguların ve aşki durumların kişileştirilmesi en uç noktasına kadar götürülmüştür. *Roman de la Rose*'un kişileri olan Hüsnükabul, Tatlı Bakış, Gibi Yapan, Kötü Konuşma, Tehlike, Utanç, Korku, kusur ve erdemlerin insani biçim altındaki temsilleridir: allegori veya daha doğrusu yarı ciddiye alınan mitoloji. Fakat, bu temsiller ile Rönesansın peri ve satirleri arasındaki sınırı nereye koymak gerekir? Bunlar başka bir küreden alınmışlardır, ama simgesel değerleri aynıdır ve *Roman de la Rose*'un kişileri, bazen Botticelli'nin fantastik siluetlerini akla getirmektedirler.

Aşk düşü, sanatsal olduğu kadar tutkulu da olan bir biçim bulmuştur. Allegori burada, Orta Çağ hayal gücünün bütün isteklerini tatmin etmektedir. Bu kişileştirmeler olmaksızın, akil ruhun hareketlerini anlayamazdı. Bu emsalsiz kuklaların çeşitli renkleri ve zarif çizgisi gerekliydiler; Tehlike, Yeni Düşünce, Kötü Konuşma gibi figürler, bilimsel bir psikoloji terminolojisi gibi kullanılmaktaydılar. Ana temanın tutkulu karakteri, okuyucunun ilgisini hiç dağıtmadan, sıkıntıyı önlüyor ve bilgiçliği yumuşatıyordu. Çünkü, *froubadour*'un tapınının nesnesi olarak her türlü saldırıdan korunaklı bir yere yerleştirdiği evli kadının yerine, burada doğal motifle karşı karşıyayız: Gül tarafından simgelenen bekâretin esrarının meydana getirdiği tahrik, Gül'ün sanat ve sebat sayesinde elde edilmesi.

Roman de la Rose'da aşk, teoride saraylı ve soylu olarak kalmıştır. Zevk bahçesine ancak birkaç seçilmiş, aşk aracılığıyla girebilir. Buraya girmek isteyen, kin, sadakatsizlik, alçaklık, açgözlülük, tamahkârlık, haset, yaşlılık, ikiyüzlülüğü arkasında bırakmak zorundadır. Fakat sahip olması gereken olumlu erdemler, ülkünün saraylı aşkında olduğu gibi etik değil de, yalnızca aristokratik olduğunu göstermektedirler. Bu erdemler şunlardır: boş zaman, zevk, neşe, aşk, güzellik, samimiyet ve kibarlık. Bunlar artık, bizzat aşk tarafından yaratılan nitelikler değillerdir; bunlar, arzu edilen nesneyi elde etmenin erdemli araçlarıdır. Ve esere ruhunu veren şey, artık kadına gerçekten veya gibi yaparak tapma değil, Jean de Meung'de onun zayıflığının gaddarca küçümsenmesidir. Bu küçümsemenin kökeni, bu aşkın tensel olma karakterinin içinde yer almaktadır.

Zihinler üzerindeki muazzam etkisine rağmen, *Roman de la Rose*, eski aşk anlayışını tamamen yoketmeyi başaramamıştır. *Roman de la Rose'da* vaaz edilen, baştan çıkartmanın yüceltilmesinin yanında, şövalyece hayat ülküsünün içinde yer alan saf ve sadıkane aşkın temsili de varlığını sürdürmektedir. Mükemmel şövalye açısından, bu iki aşktan hangisi tercihe şayandır? Fransa, Berry ve Burgonya saraylarının aristokratik çevrelerinin edebi kavga konularından birini bu meydana getirmiştir. Soylu Boucicaut, 1388'de Doğuya yaptığı yolculuk esnasında, şövalyece sarakatin baş savunucusu olmuş ve zamanını *Livre des cent ballades'*ı (Yüz balad kitabı) yazmakla geçirmiştir. Hafif aşk ile sadakat arasındaki seçim, bu kitapta sarayın akıllı insanlarının önüne konulmuştur.

Christine de Pisan, *Epistre au Dieu d'Amour* (Aşk Tanrısına Mektup) adlı kitabıyla birlikte, kavganın içine daha derin bir inançla dalmıştır. Bu kitapta, aşk tanrısı, kadın onuru ve haklarını erkeklerin vefasızlıklarına ve saygısızlıklarına karşı savunmayı üstlenmiştir.[332] Christine de Pisan, *Roman de la Rose*'u okurken kızmaktaydı. Bazı akıllı kişiler ona katılmışlardır; ancak Jean de Meung'ün eseri gene de tutkulu avukatlara sahip olmuştur. Bunun sonucunda ortaya bir kavga çıkmış ve savunucular ile karşıtlar sırayla söz almışlardır.[333] Ve *Roman de la Rose*'un yandaşları hiç de önemsiz kişiler olmamışlardır. Lille kâhyası Jean de Montrueil, okumuş insanların bu eseri, onu bir tapını *(paene ut colorent)* haline getirecek kadar yükseklere çıkardıkları ve bu kitaptansa gömleklerinden vazgeçmeye razı oldukları konusunda teminat vermektedir.[334]

Sırasıyla Fransa veliahdının ve Burgonya dükünün kâtibi olan Jean de Montrueil, dostları Gontier ve Pierre Col'le bu konuda mektuplaşıyor ve başkalarını da Jean de Meung'ü savunmaya çağırıyordu. Zaten Fransız hümanizmasının ilk tohumları da bu aynı çevrede atılmıştır. Jean de Montrueil, çok sayıda Ciceron tarzı mektup yazmıştır. Tıpkı dostları Gontier ve Pierre Col gibi o da, büyük ıslahatçı ilahiyatçı Nicolas de Clemanges'la mektuplaşmıştır. *Roman de la Rose*'un savunulması işine ciddiyetle atılmıştır. Bu kitabın karşıtlarından birine, "bu derin ve ünlü kitabın sırlarının ağırlığını ve ağırlığının sırrını araştırdıkça, sizin reddiniz beni o kadar şaşırtıyor" diye yazmıştır. Bu kitabı son nefesine kadar savunmuştur ve aynı davaya kalemleri veya sözleriyle hizmet edenler de

çok sayıda olmuşlardır.[335] Bu kavgada uğruna mücadele edilen şeyin basit bir saray eğlencesinden başka birşey olduğunu kanıtlayan unsur, Paris üniversitesi şansölyesi ünlü ilahiyatçı Jean Gersem'un tartışmaya hemen katılmış olmasıdır. Pierre Col'ün onun önceki yazılarından birine saldırmasına cevap niteliğinde olan *Roman de l*a *Rose* karşıtı incelemesine, kütüphanesinde 16 Mayıs 1402 tarihini atmıştır.[336] Jean de Meung'ün kitabını tehlikeli bir salgın hastalık, her türlü ahlâksızlığın kaynağı olarak görmektedir. "Günahkâr gülün romanı"nın zararlı etkisiyle birçok kereler mücadele etmiştir.[337] Bu kitabın tek bir nüshası olsa ve bu da bin lira etse bile, onu satmaktansa veya yayıldığını görmektense yakacağını söylemektedir.

Gerson, kanıtlama tarzını bizzat mücadele ettiği kitaptan almıştır: bu, allegorik bir bakış açısıdır. Bir sabah uyandığında, kalbinin "çeşitli düşüncelerin tüyleri ve kanatları aracılığıyla, bir yerden diğerine (giderek), Hıristiyanlığın kutsal sarayına kadar" ulaştığını hisseder.[338] Bu sarayda, Adalet, Vicdan ve Akıllılıkla rastlar ve İffet'in, Çılgın Aşık'ın (Jean de Meung) onu yeryüzünden kovduğundan yakındığını duyar. İffet'in "iyi muhafızları", tam da Roman'ın kötü kişileridir: "Utanç, Korku ve Tehlike". İffet, Çılgın Aşık'a bir dizi sitemde bulunur. "Her yerde grejua veya kükürt ateşinden daha harlı ateş arıyor". "Bütün genç kızların vücutlarını hiç utanmadan ve pahalıya nasıl satacaklarını ve günah işledikleri düşüncesine nasıl kapılmayacaklarını" utanmaz acuzeler aracılığıyla öğrettirmektedir. Evliliği ve manastır hayatını lanetlemektedir; hayal gücünü tensel zevklere yöneltmekte ve bundan beteri, Venüs'ün, Doğa'nın ve Akıl Hanımın ağzından, cennet ve Hıristiyanlığın sırlarına ilişkin fikirleri tensel zevk kavramlarıyla karşılaştıran sözler etmektedir.

Ve nitekim, tehlike de buradaydı. Bu etkileyici eser, tenselin, küçümseyici kinizm ve zarif simgecilik karışımıyla zihinlerde, sert ilahiyatçının gözünde bir günah çukurunu temsil eden şehvete yönelik bir mistisizm uyandırmaktaydı Gerson'un hasmı olan Pierre Col, yalnızca Çılgın Aşık'ın tutkunun değerini tartabileceğini, çünkü tutkuyu tanımayanın onu ancak bir aynada ve bir sır gibi görebileceğini iddia etme cesaretini göstermiştir.[339] Dünyevi aşkı savunmak için, aziz Paulos'un Korentlilere Mektup'undaki kutsal sözleri almış ve onun mistiğin coşkusundan

bahsettiği terimlerle tensel tutkudan söz etmiştir. Pierre Col, *İlahiler İlahisi'*nin Firavunun kızını methetmek için yazıldığını iddia etmekten hicap duymamıştır. *Roman* de *la Rose'a* dil uzatanların, Baal'in önünde diz çöktüklerini ilan etmiştir. Doğa, bir kadına tek bir erkeğin yetmesini istemez ve Doğa'nın Deha'sı Tanrıdır. Ve aziz Lukka'ya göre İncil'in metnini ihlal ederek kullanmaktan çekinmemiştir. Bu incilin II, 23. bölümünü, *Roman'da* gül olarak ifade edilen kadın cinsel organlarının eskiden kutsal olduklarını kanıtlamak üzere kullanmıştır. Dine yaptığı saldırılarda kendini haklı gören Col, kitabın savunucularına çağrıda bulunmuş ve bizzat Gerson'un, bu konuda diğer ilahiyatçıların kaderine uğrayarak, çılgın bir aşkın kucağına düşeceği kehanetinde bulunmuştur.

Gerson'un saldırıları, bu ünlü eserin parlaklığını hiç karartmamışlardır. Lisieux piskoposluk kurulu üyelerinden Estienne Legris, kendi yazdığı *Repertoire du Roman de la Rose* adlı kitabı, 1444'te Paris muhasebe dairesi kâtibine sunmuştur.[340] Ve XV. yüzyılın son yıllarında, Jean Molinet, *roman'*ın ifadelerinin atasözü gibi olduklarını söylemiştir.[341] Kendini, kitabın ahlaki bir versiyonunu yazacak yetenekte hissetmektedir: bu versiyonda, çeşme vaftizin simgesi haline gelirken, aşk çığlıkları atan bülbül, vaizlerin ve ilahiyatçıların sesini temsil eder olmuştur; ve bizzat Gül'ün kendi de İsa olmuştur. Clément Marot, eseri modernleştirici bir şekilde elden geçirmiş ve Ronsard da, Hüsnükabul ve Sahtekarlık allegorik kişilerinden yararlanmıştır.[342]

Kerli ferli okumuşlar kavga ederlerken, aristokrasi bu kavgada görkemli eğlencelerinin bir bahanesini bulmaktaydı. Boucicaut, ezilen kadınları savunmayı amaçlayan "beyaz kadın armalı yeşil kalkan" tarikatını kurmak için gereken teşviği, herhalde Christine de Pisan'ın ona yönelik takdirinde bulmuştu. Burgonya düküyle rekabet edememiş ve tarikatı, 14 Şubat 1401'de Paris'te Artois konağında kurulan büyük "Aşk sarayı" tarafından gölgede bırakmıştır. Yaşlı ve kurnaz bir diplomat olan Cesur Philippe ve Louis de Bourbon, krala, Paris'i perişan eden salgın hastalık sırasında can sıkıntısını gidermeye hizmet etsin diye bu aşk sarayını kurması için ricada bulunmuşlardır: "zamanın bir kısmını daha hoşça geçirmek ve yeni sevinçler bulabilmek için".[343] Bu saray, "bütün hanım ve genç kızların şerefleri, övülmeleri ve salık verilmeleri ve onlara hizmet

edilmesi” için kurulmuştur. Üyeler parlak adlar almışlardır: İki kurucu ve VI. Charles büyük Muhafız’dırlar. Muhafızlar arasında Korkusuz Jean, kardeşi Antoine de Brabant, oğlu Philippe vardır. Pierre de Hauteville aşk prensidir; Nazırlar, Dinleyiciler, Şeref Şövalyeleri, Danışmanlar, Hazinedar Şövalyeler, Av Yöneticileri, Aşk Seyisleri, Dilekçe Nazırları, Kâtipler vardır; kısacası sarayın ve yönetimin bütün sistemi burada taklit edilmiştir. Prenslerin ve yüksek din görevlilerinin yanı sıra, burjuvalar ve alt basamaktan ruhban da vardır. Faaliyetlerin ve törenlerin düzeni özenle belirlenmiştir; saray daha çok bir güzel konuşma salonuna benzemektedir. Üyelere nakaratlar verilmekte, onlar da bunları bilinen bütün şiirsel biçimler içinde işlemekteydiler: “taçlı veya şapkalı baladlar”, şarkılar, siyasal hicivler, lirik şiirler, oyun havaları vb. “Farklı fikirler savunulsun diye, aşki davalar halinde” tartışmalar yapılmaktadır. Ödülleri hanımlar vermektedirler, şiirlerde kadın onuruna saldırmak yasaklanmıştır.

Saray’ın eski soylu sadakat ülküsünü destekliyor olması, anlaşılır olmakla birlikte dikkat çekicidir. Fakat, yediyüz üyenin hepsi de *Roman de la Rose’un* karşıtlarından meydana gelmemiştir. Antoine de Brabant ile diğer bazı büyük senyörlerin âdetlerine ilişkin olarak bildiklerimiz, onların, kadın onuru savunucuları olmalarını pek inandırıcı olmaktan çıkartmaktadırlar. Üyelerden biri olan Reginault d’Azincourt, bir tüccarın genç dulunu kaçırmaya teşebbüs etmiştir; herşey büyük tarzda, yirmi at ve bir rahiple birlikte yapılmıştır.[344] Diğer bir üye olan Tonnerre kontu, benzeri bir suç işlemiştir. Ve üstelik Saray’da, *Roman de la Rose* kavgasında Christine de Pisan’a hasım olanlar da vardır: Jean de Montrueil ve Pierre Col.[345] Bu “saray” açıkçası toplumsal bir hoşça vakit geçirme aracından başka birşey değildir.

Dokuzuncu Ayırım

Aşk Kuralları

O dönemin erotik düşünce biçimlerini tanımayı, edebiyat aracılığıyla öğreniyoruz; ama bunları zihnimizde hayatın kendinin içine yerleştirmemiz gerekir. O dönemde, genç aristokratın bütün hayatını dolduran koskoca bir aşk kavramı ve uygulamaları sistemi vardır. Bunların arasında, daha sonraki yüzyılların bir yana bırakacakları çok sayıda aşk simgesi ve temsili bulunmaktadır. *Roman de la Rose'un* garip mitolojisinin kişileri, Aşk'ın etrafında gruplanmışlardı. Çünkü Hüsnükabul, Tatlı Düşünce, Gibi Yapma ve diğerleri, asıl edebi ürünlerin dışında, hiç kuşkusuz hayallerde de yaşamışlardır. Aynı zamanda elbise renklerinin, çiçeklerin ve süslerin de aşki anlamları vardı. Bugün bile tamamen unutulmamış olan renk simgeselliği, Orta Çağın aşk hayatında önemli bir yere sahipti. Bu simgeselliği bilmeyenler Sicilya adındaki bir silahlı habercinin 1458'de yazdığı ve XVI. yüzyılda manzum hale getirilen *Blason des Couleurs* (Renkler Bilgisi) adlı eserde bu alana giriş yollarını bulmaktaydı.[346] XVI. yüzyılda Rabelais bu eseri yerden yere vurmuştur; ama bunu bu konuyu küçümsediğinden değil, kendi de böyle birşey yazmak istediğinden yapmıştır.[347] Guillaume de Machaut sevgilisini ilk kez farkettiğinde, onun beyaz bir entari ve üzerinde yeşil bir papağan deseni olan gökmavisi bir başlık giymesinden müthiş memnun olmuştur, çünkü yeşil renk aşkın, mavi de sadakatin renkleridir. Daha sonra umudunu kaybetmeye başlayınca, rüyasında sevgilisinin portresini yatağının üzerinde asılı olarak görmüştür; ona sırtını çevirmiş olan hanım bu kez "yenilik anlamına gelen" yeşiller giymiştir. Bu konuda bir sitem baladı yazmıştır:

En lieu de bleu, dame, vous vestez vers.[348]

Mavi yerine, hanım, yeşil giydiniz.

Yüzüklerin, peçelerin, mücevherlerin ve aşk armağanlarının herbirinin kendine özgü işlevi, kendi esrarlı ibare ve anlamları vardır, bunlar bazen çok karmaşık bilmeceler halinde yozlaşmaktadırlar. Fransa veliahttı, 1414'te sancağında altından bir K, bir kuğu ve bir L taşımaktaydı,

bunları Casinelle olarak okumak gerekmekteydi ve bu da, annesinin nedimelerinden birinin takma adıydı.[349] Bundan bir yüzyıl sonra, Rabelais, "Saray ünlüleri ve ad hamalları"yla alay edecektir, çünkü bunlar "umut"larını bir "küre" ile, "acı"larını *(peine)* "kuştüyü"yle *(penne; peine* ile *penne* aynı okunur MAK.), "melankoli"yi "güvercin"le *(ancolie)* göstermektedirler.[350]

Yalan söylemeyen kral, Aşk kalesi, Aşk satışı, Satılık Oyunlar gibi küçük salon oyunları da vardır. Genç kız bir çiçek adı veya başka bir nesnenin adını verir; genç adam buna uyaklı bir iltifat yapmak zorundadır.

Je vous vens la passerose.
-Belle, dire ne vous ose
Comment amours vers vous me tire,
Si L'apercevez taut sanz dire.[351]
Size gülhatmi yolluyorum.
-Güzelim, size söylemeye cüret edemiyorum
Aşkın beni size nasıl çektiğini,
Ama siz bunu birşey söylenmeden farkediyorsunuz.

Aşk kalesi, *Roman de la* Rose'un kişilerine dayalı bir soru-cevap oyunudur:

Du chastel d'amours vous demant:
Dites le premierfondement!
-Amer loyaument.
Or me nommer le mesire mur
Qui joli le font, fert et seur!
-Celer sagement.
Dites moy qui sont le cRenél,
Les fenestres et li carrel!
- Regart atraiant.
Amis, nommez moy le partier.
- Dangier mauparlant.
Qui est la clef qui le puet deffermer?
- Prier courtoisement.[352]
Aşk kalesinden size soruyorum:
İlk temeli söyleyiniz!

- Dürüstçe sevmek.
Şimdi de esas duvarı say
Onu güzel, güçlü ve emin yapan!
- Bilgece gizli tutmak.
Söyle bana kimlerdir mazgal delikleri
Pencereler ve taşlar!
- Cezbedici bakışlar.
Dostlar, bana kapıcının adını söyleyiniz
- Kötü konuşan Tehlike.
Onu açacak anahtar hangisidir?
- Kibarca rica etmek.

*Troubadour*lar zamanından beri, saraylı tarzı sohbetlerin büyük bir bölümünü aşka ilişkin ayrıntılı kurallar meydana getirmekteydi. Eğer deyim yerindeyse, bu, edebiyat düzeyine yükseltilmiş merak ve dedikoduydu. Louis d'Orléans'ın sarayındaki yemeklerde, "hikâyeler, anlatılar, baladlar" kadar, "hoş sorular"la da eğleniliyordu.[353] Bu sorular öncelikle şairlere sorulmaktaydılar. Bir hanımlar ve senyörler topluluğu bir dizi "aşk ve aşk macerası sorusu"yla birlikte Machaut'ya gelmiştir.[354] Şair, *Aşk Yargısı* adlı eserinde şu tezi savunmuştu: Aşığı ölüm tarafından elinden alınan bir hanımın, aşığı sadakatsiz olan bir hanımdan daha az yakınacak şeyi vardır. Böylece her durum, katı ölçütler doğrultusunda tartışılmaktadır. –"Yakışıklı soylu bay, hangisini tercih edersiniz: İnsanların hanımınız hakkında kütü konuşmaları ve sizin bu kötülükleri onda bulmanızı mı, yoksa ondan kötü söz edilirken sizin onda sadece iyilik bulmanızı mı?". Fazlasıyla biçimci şeref kavrayışı, buna şöyle cevap verilmesini gerektiriyordu: "Hanımım, onun hakkında iyi konuşulmasını ve benim kötü bulmamı tercih ederim".

Eğer bir hanım ilk aşığının ihanetine uğrarsa, daha sadık bir ikincisini almakla kötü bir davranışta mı bulunmuş olur? Kıskanç kocası tarafından katı bir şekilde korunan hanımını görebilme konusundaki tüm umudunu kaybeden bir şövalye sonunda yeni bir aşka yönelebilir mi? Eğer bir şövalye, yüksek çevreden bir hanım için sevgilisini bırakırsa ve hanım da onu kabul etmezse ve eğer bundan sonra ilk sevgilisini tekrar kazanmak isterse, ilk sevgilinin bunu onurlu bir şekilde kabul etmesi mümkün müdür?[355]

Bu ayrıntılı kurallar sisteminden, Martial d'Auvergne'in *Arrestz d'Amour'*unda olduğu gibi, aşkın duruşma biçimindeki soru-cevaplarla ele alınmasına geçmek için bir adım atmak yeterli olmuştur.

Bütün bu toplumsal biçimleri, ancak edebiyattaki billurlaşmaları aracılığıyla bilebiliyoruz. Fakat bunlar gerçek hayata aittirler. Saraylı kuralları yalnızca şiire hizmet etmiyorlardı; aristokratik hayatın içinde veya en azından sohbetlerde uygulanma iddiaları da vardı. O dönemin hayatını, şiirin örtülerinin altından farketmek çok güçtür. Gerçek bir aşk özenle tasvir edildiğinde bile, bu bir ülküye göre ve cari aşk kavrayışlarının bütün teknik sisteminin içinde olmaktaydı. Örneğin, XIV. yüzyılda yaşayan yaşlı bir şairle girişken bir genç kız arasındaki aşkın fazlasıyla uzun anlatısında bu durum söz konusudur. Guillaume de Machaut'nun *Le Livre de Voir-Dit*'si.[356] Champagne'ın soylu ailelerinden birine mensup olan onsekiz yaşındaki genç kız, Péronelle d'Armentieres,[357] ona 1362'de ilk rondosunu gönderdiğinde, şair 60 yaşlarındadır. Genç kız bu rondosunda, kalbini hiç görmediği ünlü şaire sunmaktadır; ondan manzum bir aşk mektuplaşmasına girişmelerini istemektedir. Hastalıklı, tek gözü kör, nikrisli zavallı şair, bunun üzerine yanıp tutuşmaya başlamıştır. Rondoya cevap vermiş ve bir mektup ve şiir alış verişi başlamıştır. Péronelle, bu edebi ilişkiyle iftihar etmektedir; önce bunu kimseden saklamamıştır. Şairin aşklarının bütün öyküsünü bir kitapta anlatmasını ve mektuplaşmalarını da buraya dahil etmesini istemektedir. Şair bu işi zevkle üstlenmiştir: "Sizin şanınız ve övülmeniz için, iyi hatırlanacak birşey yapacağım".[358] Ayrıca şunları yazmıştır: "Sevgilim, bu kadar geç başlamamıza üzülüyor musunuz? *(Kaz* bunu daha erken nasıl yapabilirdi?). Allahım ben üzülüyorum (onun daha fazla nedeni vardır), ama bunun çaresi şudur: zaman ve mekânda öyle iyi bir hayat sürelim ki, kaybettiğimiz zamanı telâfi edebilelim; ve yüz yıl sonra da aşkımızdan iyilikle ve şerefle söz edilsin, çünkü eğer kötülük varsa, eğer yapabilirseniz, bunu tanrının izniyle saklarsınız".[359]

Machaut'nun içine mektup ve şiir de eklediği anlatı, "iyi ve şerefli" bir aşka uygun sayılan şeyleri bize göstermektedir. Şair genç kızdan portresini isteyip elde ettikten sonra, ona tapmaya başlamıştır. İlk buluşmalarına, fizik rahatsızlıklarından ötürü çok sıkıntılı bir şekilde gitmiştir; ama görünüşünün genç kızı rahatsız etmediğini görünce sevinci

çok büyük olmuştur. Bir kiraz ağacının altında, Péronelle, başı yaşlı adamın kucağında olduğu halde uyumakta veya uyur gibi yapmaktadır. Genç kız ona başka lütuflarda da bulunur. Saint-Denis'ye yapılan bir hac ziyareti ile Lendit fuarını ziyaret, birkaç günü beraber geçirmelerine fırsat verir. Refakatlerinde bazı kişiler vardır. Sıcaktan yorgun düşen (Haziran ortasıdır) küçük topluluk, bir öğleden sonra, kalabalık bir kentte bir burjuvanın konuğu olur, adam onlara iki yataklı bir oda verir. Yatakların birinde öğlen uykusu için Péronelle'in yengesi yatmıştır; diğerinde ise Péronelle'le oda hizmetçisi. Péronelle, çekingen şairi hizmetçiyle aralarına yatmaya davet eder; (şair yatar ve) onları rahatsız etme korkusuyla kıpırdamaya cesaret edemez; uyandıklarında Péronelle ona kendini öpmesini emreder. Yolculuğun sonu yaklaştıkça, şairin içinde bulunduğu gönül acısını farkeder ve ona, elveda demek üzere kendini uyandırmaya gelme iznini verir. Şairin bu koşullarda bile "şeref ve "namus"tan söz etmesine rağmen, Péronelle'in kaçamağı olmayan bu anlatıda ona daha neyi verebileceğini pek bilemiyoruz. *Kaz,* şaire kalbinin altın anahtarını,[360] bu hazineyi veya ondan geriye ne kaldıysa onu saklaması için verir. Kitabının ikinci bölümünü uzun mitolojik anlatılarla dolduran şaire, kader daha fazla cömert davranmamış ve başka mutluluklar vermemiştir. Sonunda kız ona, ilişkilerinin artık sona ermesi gerektiğini bildirmiştir: herhalde evleniyordur. Fakat şair, onu hep sevme ve onurlandırma kararını verir; ölümlerinden sonra, tanrıdan, onu ebedi şanın içinde Çok-Güzel olarak adlandırmaya devam etme izni isteyecektir.[361]

Voir-Dit, adetler ve duygular konusunda, bize o dönemin aşk edebiyatının geri kalanından daha çok şey söylemektedir. Öncelikle, genç kızın bir rezalete neden olmadan kendine tanıdığı olağanüstü cinsel özgürlük. Sonra, herşeyin, hatta en mahrem şeylerin bile, saf bir sükûnet içinde tanıkların gözleri önünde cereyan etmesi: yenge, oda hizmetçisi, kâtip. Aşıklar kiraz ağacının altındayken, katip bir kurnazlık düşünmüştür: genç kızın dudaklarına taze bir yaprak koymuş, şairi de bunu öpmeye davet etmiştir. Şair bu işe girişince, kâtip yaprağı çekmiş ve dudakları birbirine değmiştir.[362] Bu dikkate değer bir şeydir: aşk ile din ödevleri omuz omuza yürümektedirler. Machaut'nun Reims piskoposluk kurulu üyesi olması ve ruhbana mensup bulunması, çok katı bir şekilde yorumlanmamalıdır. Piskoposluk kuruluna adam sokmaya yetecek kadar yetkileri olan küçük

tarikatlar, bekar kalmayı zorunlu tutmamaktadırlar. Petrarca da piskoposluk kurulu üyesiydi. Bir hac ziyaretinin bir aşk buluşması haline gelmesinde şaşılacak birşey yoktur: aşk maceraları için hac ziyaretleri çok tercih edilmekteydi ve bu arada hac da mümince gerçekleştirilmekteydi.[363] İki aşığımız, daha önceki bir buluşmalarında missa'ya birlikte katılmışlardır, şair kızın arkasına oturmuştur.

... Quant on dist: Agnus dei,
Foy que doy a saint Crepais,
Doucement medonna lapaix,
Entre deux pilliers du moustier,
Et j'en avoie bien mestier,
Car mes cuers amoureux estoit
Troublés quant si tost se partoit.[364]
... Agnus dei duası edildiğinde,
Aziz Crepais'ye borçlu olduğum iman,
O (kız) bana paix'yi tatlılıkla verdi,
Kilisenin iki direği arasında,
Ve ona gerçekten ihtiyacım vardı,
Çünkü aşık kalbim
Bu kadar çabuk gidecek olmamızdan üzüntülüydü.

Paix, sırasıyla öpülen yuvarlak plakadır ve bu adet, eski ağızdan öpme uygulamasının yerine geçmiştir. Şair burada bize, Péronelle'in ona dudaklarını uzattığını anlatmaktadır. Şair, bahçede dua kitabını okuyarak onu beklemektedir. Dokuz günlük ibadet dönemlerinden birinde, kiliseye giderken, bu dokuz günden herbirinde sevgilisi için bir şiir yazacağına kendi kendine yemin eder; ama bu, onun dualarındaki büyük imanından söz etmesini engellemez.[365]

Burada havai veya dindışı bir düşüncenin varolduğunu düşünmeyelim: Guillaume de Machaut, sonuçta ciddi ve saygın bir şairdir. Fakat burada, Tarento ruhani meclisinden önce, ibadet ile gündelik meşguliyetlerin nasıl safiyane bir şekilde birbirlerine karıştıklarının bir örneğini bulmaktayız. İleride bu konuya dönme fırsatımız olacaktır.

Şu mektuplarda ve bu aşk tasvirinde ifade edilen duygu, gevşek, yavan ve biraz hastalıklıdır. Duyguların ifadesi; ince eleyip sık dokumalar, allegori ve düşlerle karışmış olarak kalmaya devam etmektedir. Beyaz saçlı

şairin mutluluğunu ve Çok-Güzel'in mükemmelliğini, aslında kızın hem onunla, hem de kendi kalbiyle oynadığını hiç aklına getirmeden anlatırkenki coşkusunda üzüntü verici birşeyler vardır.

Voir-Dit'yle hemen hemen aynı sıralara rastgelen ve ona ayna tutabilecek nitelikte başka bir kitap daha, *Livre du chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles*[366] (Şövalye de la Tour Landry'nin kızlarının eğitimi için (yazdığı) kitap) vardır. Bu kez yaşlı bir şair söz konusu değildir; kafa yapısı oldukça sıradan bir baba söz konurudur; Anjoulu bir soylu olan bu adam, gençlik anılarını ve bazı hikâye ile. fıkraları anlatmaktadır: *"pour mes filles aprandre a roumancier"*. Bugünkü dile, "Kızlarıma aşk konusundaki uygar yaşam ve kültürü öğretmek üzere" demek gerekir. Bu temkinli babanın verdiği örnekler ve öğrettiği şeylerin amacı, kızlarını romansı flörtün tehlikelerine karşı uyarmaktır. "Uzun ve düşünceli bakışları, küçük iç çekmeleri bulunan ve müthiş sabırlı ve diğer insanlardan daha fazla sözü olan, iyi konuşan" insanlardan her zaman çekinin.[367] Fazla hatır gönül sayan insanlar olmayın. Şövalye, daha genç bir delikanlıyken babası onu evlendirmek istediği bir kızı görmeye götürmüştür. Kız onu çok hoş bir şekilde karşılamıştır. Onu sınamak için çeşitli konulardan konuşmuştur. Söz esirlere gelince, genç soylu delikanlı törensel bir iltifatta bulunmuştur: "Küçük hanım, birçok diğerindense, sizin elinize esir düşmeyi tercih ederim ve sizin hapishanenizin İngilizlerinki kadar katı olmayacağını düşünüyorum. - Kız bana, yakınlarda esir etmek isteyebileceği birine rastladığı cevabını verdi. Bunun üzerine ona, bu adama kötü bir hapislik mi yaşatacağını sordum, o da bana, ona kendi bedenine olduğu kadar iyi bakacağını söyledi. Ben de ona, bu kişinin çok tatlı ve mutlu bir hapisliği olacağını söyledim. Size ne diyeceğim? Yeteri kadar iyi konuşuyordu ve sözlerinden yeteri kadar bilgili olduğu anlaşılıyordu ve gözleri çok canlı ve ışıltılı bakıyorlardı". Ayrılmak üzere izin alırlarken, kız şövalyeye, iki veya üç kere, sanki onu uzun zamandan beri tanıyormuş gibi, kendini yakında görmeye gelmesini tembihlemişim "Ve ayrıldıktan sonra efendim babam bana dedi ki: Onu gördükten sonra hakkında ne düşünüyorsun? Bana fikrini söyle". Fakat kızın fazlasıyla baskıcı cesaretlendirmeleri, genç adamın onu daha fazla tanıma konusundaki bütün hevesini yoketmiştir. "Efendim, bana güzel ve iyiymiş gibi geldi, ama ona asla şimdi olduğumdan daha yakın olmayı istemem, lütfen". Nişan

gerçekleşmemiştir ve şövalye ileride bundan pişman olmaması için nedenlere sahip olduğunu söylemektedir.[368] Hayatın içinden gelen ve âdetlerin ülküyle nasıl birleştiklerini gösteren bu cins anlatılar, ne yazık ki ilgilendiğimiz yüzyılda çok nadirdirler. Şövalye bize kendi hayatı hakkında biraz daha ayrıntı verseydi ne kadar iyi olurdu!

Bu kitabın büyük bölümü, genel düşüncelerden meydana gelmektedir. Kızları için öncelikle iyi bir evlilik düşlemektedir. Ve evliliğin aşkla pek fazla bir ilgisi yoktur. Karısıyla, izin verilen aşk "aşkla sevme olgusu" üzerinde yaptığı uzun "tartışma"yı aktarmaktadır. Onun kanaati, genç bir kızın bazı durumlarda, örneğin "evlilik umuduyla", iyi ve *şerefli* bir şekilde sevebileceği yönündedir. Karısı ise ters kanaattedir. Bir genç kız için, nişanlısı bile olsa, kimseye aşık olmaması daha iyidir. Aşık olmak, onu gerçek imandan uzaklaştırır. "Çünkü birçok kimseden, gençken aşık olduklarında, kilisede oldukları zaman, fikirlerin ve melankolinin onlara tanrının hizmetinden çok aşklarını ve bu aşkın tatlarını düşündürttüğünü söylediklerini duydum, öylesine ki, kutsal ibadet esnasında, papazın sanki aşklarını sunağın üzerinde tuttuğunu ve birçok başka şeyi düşünüyorlarmış".[369] Machaut ve Péronelle bunu teyid edebilirlerdi. Fakat aslında şövalye ile şair arasında bir kavrayış farkı var mıdır? Ve Tour-Landry'nin ahlâkçılığı ile, bu babanın kızlarının eğitimi için, *Yüz Yeni Hikâye* de kendilerine yer bulacak kadar edepsiz öyküler anlatması nasıl bağdaştırılabilir?

Saraylı aşkı ülküsünün estetik biçimleriyle nişan ve nikahların gerçekliği arasındaki ilişkilerin azlığı; oyun, sohbet, edebi zevk gibi unsurların incelmiş aşk hayatına ilişkin herşeyin içinde daha serbestçe gelişebilmesine neden olmuştur. Aşk ülküsü, güzel bir kurgu olan sadakat ve fedakârlık, evlilik, özellikle de soyluların evlilik öncesindeki çok maddi düşüncelerinin) içinde kendilerine hiçbir yer bulamıyorlardı. Bu ülkü, ancak büyüleyici ve yüce bir oyun biçimi altında yaşanabilirdi. Turnuva, bu romansı aşk oyununa kahramanca biçimini vermiştir. Kırsal hayat fikri de ona temiz aşk biçimini vermiştir.

Onuncu Ayırım

Kırsal Hayat Düşü

Şövalyece hayat kavrayışı, güzellik, erdem ve etkinlik ülküsüyle fazlaca yüklüydü. Commines'in yaptığı gibi, tamamen gerçekçi bir açıdan ele alınan bu ünlü şövalye sınıfı, yararsız ve sahte olarak gözüküyordu: bir gösteriş, gülünesi bir anakronizma. İnsanları eyleme sürükleyen ve devletler ile toplulukların kaderini belirleyen esas nedenlerin şövalyelikle hiçbir bağlantıları yoktu.

Şövalyelik ülküsünün toplumsal yararı çok zayıflamıştı, etik değerinin içine düştüğü zayıflık ise çok daha fazlaydı. Katışıksız manevi özlemlerle kıyaslandığında, bu soylu hayatın tümü günah ve beyhudelikten ibaretti.

Öte yandan, tamamen estetik bir bakış açısından, bu ülkü artık tatminkâr değildi: bizzat bu toplumsal biçimlerin güzelliği, herbir yanından yozlaşmaya uğramaktaydı. Bu şövalye hayatı, bazen burjuvaya hala arzulanabilir olarak gözükmekteydi, ama bıkkınlık ve memnuniyetsizlik bizzat soyluluktan kaynaklanmaktaydı. Saraylı hayatına ilişkin soylu oyunu, çok karışık, çok sahte, çok doluydu; zorlukla yoğrulmuş olan bu yapaylıklardan çıkmak ve sadeliği, güvenliği ve huzuru bulmak gerekiyordu.

Bu şövalye ülküsünden çıkabilmenin iki yolu bulunmaktaydı: bunlardan biri, faal, gerçek hayata, modern araştırma zihniyetine; diğeri ise, vazgeçmeye dayanmaktaydı. Fakat bu sonuncusu, tıpkı Pythagoras'ın Y'si gibi ikiye ayrılmaktaydı: esas yol manevi hayatınkiydi; ikincil olan yol ise, dünyayı ve tatlarını katetmekteydi.

Güzel hayat arzusu o kadar büyüktü ki, saraylı hayatının beyhudeliğinin ve kabul edilemezliğinin anlaşıldığı her yerde, başka bir çıkış noktası daha yumuşak ve daha hafif bir düşe doğru açılıyora benzemekteydi. Çoban hayatına bağlanmış eski yanılsama, doğal bir mutluluk vaadi, hala Theokritos'un zamanındaki kadar canlıydı. Büyük kentlerini yalnızca mertebe ve şeref elde etme konusundaki kin ve haset dolu bir rekabetin uzağına; insanı baskı altında bırakan zenginliğin ve

gösterişin, gaddar ve tehlikeli savaşın uzağına kaçmak, kavgasız bir şekilde sağlanabilirmişe benzemekteydi.

Basit bir hayatın övülmesi, Orta Çağ edebiyatının Antikiteden miras aldığı bir temaydı. Bu tema, pastoralle aynı şey değildir; aynı duygunun olumlu ve olumsuz ifadesiyle karşı karşıyayız. Pastoralde, saraylıların hayatıyla olan zıtlık resmedilmektedir; olumsuz ifade, *aurea mediocritas'*ın*;* inceleme yapma, başını dinleme, çalışma alanına kaçarak aristokratik hayat ülküsünden vazgeçmenin övülmesidir. Ancak, iki konu çoğu zaman kesişmektedir. XII. yüzyılda John of Salisbury ile Gontier Map, saray hayatının sefaletini ele alan incelemeleri *De magis curialum'*u yazmışlardır. Bu fikir XIV. yüzyılda Fransa'da, *Le Dit de Franc Gontier'*de[370] klasik ifadesine kavuşmuştur. Bu eser, Meaux piskoposu, müzisyen ve Petrarca'nın takdirine mazhar olmuş şair Philippe de Vitri'nin bir şiiridir.

Bu eserde pastoral ile tam bir kaynaşma söz konusudur:

Soubz feuille vers, surl'herbe delitable,
Lez ru bruiant et prez clere fontairne
Trouvay fichee une borde portable;
Ilec mangeoit Gontier o (avec) dame Helayne
Fromage frais, laict, burre, fromaigee,
Craime, matton, pomme, nois, prune, poire,
Aulx et oignons, escaillongne froyee
Sur crouste bis, au gros sel, pour mielx boire.
Yeşil yaprakların altında, hoş otların üstünde,
Şırıltılı bir derenin ve berrak bir pınarın yakınında,
Taşınabilir bir levha buldum;
Gontier burada Helayne hanımla yemek yiyordu
Taze peynir, süt, erimiş peynir,
Kaymak, koyu süt, elma, ceviz, erik, armut,
Sarımsak ve soğan, kıyılmış yabansarımsagından
Daha çok içmek için bol tuzlu kara ekmekten oluşan.

Yemekten sonra birbirlerini "pürüzsüz ve çok sakallı ağızdan ve burundan" öperler; sonra Gontier ormana ağaç kesmeye giderken, Helayne hanım bulaşığa girişir:

J'oy Gontien en abatant son arbre

Dieu mercier de sa vie seure:
“Ne sçay-dit il- que sont pillers de marbre,
Pommeaux luisans, murs vestus et paincture;
Je n’ay paour de traison tissue
Soubz beau semblant, ne qu’empoisonné soye
En vaisseau d’or. Je n’ay la teste nue
Devant thirant, ne genoil qui s’i ploye.
Verge d’osier jamais ne me deboute,
Car jusques la ne mesprent convoitise,
Ambicion, ne lescherie gloute.
Labour me paist en joieuse franchise;
Moult j’ame Heleyne et elle moy sans faille,
Et c’est assez. De tombel n’avons cure”.
Lors je dy: “Las! serf de cour ne vault maille,
Mais Franc Gontier vault en or jaune pure”.
Gontier’nin ağacını kestiğini duyuyorum
Hayatını güvenceye alan tanrıya şükür:
“Bilmiyorum” - dedi-mermer sütunların ne olduğunu,
Parlak topuzlukların, resimlerle süslenmiş duvarların;
Gizli ihanetten korkmam
Güzel bir görünüşe aldanarak zehirlenmem
Altın kâseden. Şapkamı çıkartmam
Tiranın önünde, diz de çökmem.
Kapıcının sopası beni asla geri döndürmez,
Çünkü şimdiye kadar hiçbir şeye tamah etmedim,
Tutku, şehvet beni hiç çekmedi.
Çalışmak beni neşeli bir özgürlük içinde tutuyor;
Helayne’i çok seviyorum, o da beni eksiksiz (seviyor),
Ve bunlar yeter. Mezardan korkmaya neden yok”.
Ben de dedim ki: “Heyhat! Saray kölesinin değeri yoktur,
Ama Franc Gontier saf sarı altın değerindedir”.

Bu şiir daha sonraki kuşaklar için de, güvenlik, bağımsızlık, azla yetinmeden alınan zevk, sağlık, çalışma ve eşlerin kavgasız bir şekilde birbirlerini sevmelerine dayalı basit hayatın klasik ülküsü olarak kalacaktır.

Eustache Deschamps, birçok baladında bu şiiri taklid etmiştir; bunlardan biri onun örneğini yakından izlemektedir:

En netomant d'une court souveraine
Ou j'avoie longuement séjorné,
En un bosquet, dessus une fontaine
Trouvay Robin le franc, enchapelé,
Chapeauls de flours, avoit cilz afublé
Dessus son chief, et Marion sa drue...[371]
Bir hükümdar sarayından dönerken
Uzun zaman ikâmet ettiğim,
Bir çeşmenin yukarısındaki bir ağaçlıkta
Özgür Robin'i başında taçla gördüm,
Çiçekten başlıklar süslüyordu
Onun başını ve sevgilisi Marion'unkini.

Bu temayı, savaşçının hayatını ve şövalyeliği hicvederek genişletmektedir: savaşçınınkinden daha kötü bir durumda değildir. Savaşçı, hergün yedi temel günahı işlemektedir; tamahkârlık ve şan kazanma tutkusu, savaşın doğrudan nedenleridir.

… Je vueil mener d'or en avant
Estat moien, c'est mon oppinion,
Guerre laissier et vivre en labourant:
Guerre mener n'est que dampnacion.[372]
... Bundan sonra sürmek isterim
Ortalama bir hayat, budur kanaatim,
Savaşı bırakmak ve toprağı işleyerek yaşamak:
Savaşı sürdürmek lânetlenmekten başka birşey değildir.

Onu düelloya davet edeni lanetleyeceğini veya bizzat hanımı konusunda çağrıldığı düelloda kendini hanımına savundurtturacağını söylemektedir. Fakat karşımıza çoğu zaman düpedüz *aurea mediocritas* teması çıkmaktadır:

Je ne requier il Dieu fors qu'il me doint
En ce monde lui seroir et loer,
Vivre pour moy, cote entiére ou pourpoint,
Aucun cheval pour mon labour porter,
Et que je puisse mon estat gouverner
Moiennement, en grace, sanz envie,
Sanz trop avoir et sanz pain demander,

Car au jour d'ui est la plus seure vie.[373]
Tanrıdan tek isteğim
Bu dünyada ona hizmet ve dua edebileyim.
Yaşayabilmem için bir ceket veya palto,
Çalışabilmem için bir at yeter,
Toprağımı işleyebilmem için,
Yeteri kadar, haset etmeden,
Fazla şeye sahip olmadan, kimseden ekmek istemeden,
Çünkü bugün en güvenli hayat budur.

Şan ve kazanç peşinde koşmak, yalnızca sefalet getirir; fakir kişi mutludur; sükûnet içinde uzun bir hayat sürer.

... un ouvrier et uns povres chartons
Va mauvestuz, deschirez et deschaulx,
Mais en ouvrant prant en gré ses travaulx
Et liement fait son eurve fenir.
Par nuit dort bien; pour ce une telz cuers loiaulx
Voir quatre roys et leur regne fenir.[374]
... Bir işçi ve fakir bir arabacı
Kötü, yırtık ve ince giyinmiş gider,
Fakat çalışırken işinden zevk alır.
Ve işini gerektiği gibi yapar.
Geceleri iyi uyur; ve böylece kalbi huzur içinde
Dört kralın saltanatlarının sona erdiğini görür.

Basit bir işçinin dört kralın saltanatlarını gördüğüne dair bu fikir, çokça tekrarlandıkça hoşuna gitmekteydi.[375]

Deschamps'ın eserlerini yayınlayan Gaston Raynaud, bu ilham çerçevesindeki bütün şiirlerin[376] (bunların çoğu, yazarın en iyi şiirleri arasında yer almaktadır), şairin hayatının son dönemlerinde, yani görevlerinden alındığı, terkedildiği hayal kırıklığına uğradığı ve sonunda saray hayatının beyhudeliğini öğrendiği dönemde yazıldıklarını düşünmektedir.[377] Demek ki bir pişmanlık söz konusudur. Aslında bir tepki, bir bıkkınlık belirtisi demek daha doğru olmaz mı? Soyluluğun bizzat kendi de, tutkular ve bolluklarla dolu harekeni hayatı içinde, bana göre, bir de üstelik onların en kaba güldürü ihtiyacını karşılamak üzere yeteneğini

kullanmış olan saray şairi Deschamps'ın şiirlerini istemiş ve bunlardan tad almıştır.

Saray hayatının küçümsenmesi temasının geliştirildiği çevre, 1400 yılı civarındaki Fransız önhümanizması çevresidir. Bu çevre, büyük ruhani meclislerde yer alan ıslahatçı partiye sıkı sıkıya bağlıdır. Önde gelen ilahiyatçı ve Kilise siyasetçisi Pierre d'Ailly de, *Franc Gontier'ye* benzeyen bir şekilde, tiranın portresini ve kaygılarla dolu köle hayatını anlatan bir şiir yazmıştır.[378] Nicolas de Clemanges[379] ve Jean de Montrueil[380] gibi benzer şekilde düşünen yazarlar, itibarı yakınlarda iade edilmiş olan Latin tarzı mektup biçimini kullanmaktadırlar. Orléans dükünün kâtibi Milanolu Ambrosius de Miliis de bu çevreye mensuptu: Gontier Col'e, bir saraylının dostunu sarayda çalışmaktan vazgeçirdiği bir mektup yazmıştır.[381] Bu mektup unutulmuş, Fransızcaya çevrilmiş ve ünlü saray şairi Alain Chartier'nin eserleri arasında, *le Curial* adıyla yer almıştır.[382] Le *Curial,* hümanist Robert Gaguin tarafından yeniden Latinceye çevrilmiştir.[383]

Charles Rochefort adında biri, kral René'ye atfedilen *Abuzi en Court* adlı allegorik bir şiirde aynı temayı işlemiştir.[384] Jean Meschinet de öncelleri gibi yazmıştır:

Le cour est une mer, dont sout
Vagues d'orgueil, d'envie orages...
Ire esmeut debats et outrages,
Qui les nefs jettent souvent bas;
Traison y fait son personnage,
Nage (navigue) autre part pour tes ibats.[385]
Saray bir denizdir, (ondan) gelir
Gurur dalgaları, haset fırtınaları...
Öfkeli tartışma ve kavga çırpıntıları,
Tekneleri çoğu zaman batırır;
İhanet burada rolünü oynar,
Ayrıca sizin eğlenmeniz için yüzer.

Eski tema, XVI. yüzyılda hala tüm cazibesini korumaktaydı.[386]

Güvenlik, huzur, bağımsızlık: doğanın ortasında yetingen ve çalışmaya dayalı bir varoluşun saray hayatına tercih edilmesine neden olan

iyilikler bunlardır. Fakat ülkü bunlara indirgendiğinde, olumsuz olarak kalmaktadır. Çünkü sonuçta peşinden koşulan şey, çalışma ve basitliğin sağladığı sevinçten çok, doğa aşkıdır.

Pastoral, en tam anlamı itibariyle, bir edebi türden daha fazla birşeydir. Bir hayatı ıslah etme ihtiyacıdır. Söz konusu olan yalnızca çobanların hayatını ve onların masum zevklerini tasvir etmek değil, gerçekte olmasa bile en azından düş olarak bu hayatı taklid etmektir. Kırsal hayat ülküsü, zihinleri saraylı aşkının zorlamalarından, allegorinin yavanlığından ve aynı zamanda bayağı gerçeklikten kurtaracak olan ilaçtır. Doğanın masum zevklerinin ortasındaki sade ve kolay aşk: Robin ve Marion’un, Gontier ve Helayne’in paylarına düşen şey buymuşa benzemektedir. Bunlar bu dünyanın mutluları, haset edilen kişilerdi: fazlasıyla küçümsenen köylü de artık bir ülkü haline geliyordu.

Sona ermekte olan Orta Çağ, o kadar derinlemesine aristokratik ve yanılsama karşısında o kadar korunaksızdı ki, doğal hayat karşısında duyulan heyecan onu sağlam bir gerçekçiliğe değil de, ancak saraylı adetlerinin uygulamada yoğrulmuş bir süslenmesiyle sınırlanmaya götürebilirdi. XV. yüzyıl soyluluğu, çoban rolünü oynamıştır, ama bu bir oyundan ibarettir. Bundan üç yüzyıl sonra Marie-Antoinette Trianon’da inek sağdığında ve yayıkta tereyağ dövdüğünde, bu doğal hayat ülküsü çoktan fizyokratların tüm ciddiyetine bürünmüş olacaktır: Doğa ve çalışma, henüz uyuklamakta olmakla birlikte çoktan o dönemin tavırları haline gelmişlerdir. Bunun üzerine bir yüzyıl daha eklendiğinde, kırsal hayat ciddi bir toplumsal özlem olacaktır: 1870 yılları civarının Rus gençliği, onların hayatını yaşamak için köylülerin arasına gidecektir. Ve bunun da sonunda bir yanılsamadan ibaret olduğu görülecektir.

Hakiki kırsal hayat ile gerçeklik arasındaki geçişi temsil eden şiirsel bir biçim vardı: bu, bir şövalye ile bir çoban kızı arasındaki kolay macerayı terennüm eden *pastourelle’di.* Dolaysız erotizm, burada taze, zarif bir biçim bulabiliyordu ve bu biçim onu bayağılıkların üzerine çıkartıyor ve aynı zamanda doğalın çekiciliğini de koruyordu. Asıl pastoralde, aşık kendini bir çoban olarak hayal etmekte ve her temas gerçeklikle birlikte kaybedilmektedir. Sadece saraylı aşkının unsurları doğal hayat çerçevesine aktarılmıştır: kaval sesi ve kuş ötüşleriyiz dolu, güneşli bir manzara, burada aşk acıları ve arzuları da aynı tatlılıktadır.

Pastoral ne kadar yapay olsa da, seven ruhu doğanın güzellikleriyle temasa geçirtmekte; böylece doğa duygusunun ifadesinin geliştiği bir tür haline gelmektedir. Başlangıçta, doğal güzelliklerin tasvirinden daha çok; güneşin, yazın, gölgenin, taze suyun, çiçeklerin ve kuşların verdikleri zevkle ilgilenmiştir. Gözlemci ve resim ancak ikinci sırada yer almaktadırlar; ana amaç aşk düşüdür. Doğal hayat şiiri, kırsal tasvirlerin çekici gerçekliğini bir yan ürün olarak vermektedir. Bu açıdan, Christine de Pisan'ın *Le dit de la Pastoure* adlı şiiri bu türün başlangıcı olmaktadır.

"Çobanlık" bir kez saraylı ülküsü olarak kabul edildikten sonra, maskeli bir balo haline gelmektedir. Herşey, bu doğal hayat kıyafetine bürünmektedir. Pastoral fantezisi, şövalyece romantizmin fantezisiyle karışmaktadır. Böylece bir turnuva, bir çoban türküsü biçimi almaktadır: kral René, silahlı geçidini çoban kıyafetiyle yaptırtmaktadır.

O çağı yaşayanlar, bu kırsal temsilleri hâlâ samimi olarak görmektedirler. Chastellain, *Merveilles du Monde*'unda (Dünyanın Harikaları) kral René'nin çobancılık oynadığını zikretmektedir.

J'ay un roi de Cécille
Vu devenir berger
Et sa femme gentille
De ce mesme mestier,
Portant la pannetiere,
La houlette et chappeau,
Logeans sur la bruyere
Aupres de leur troupeau.[387]
Bir Sicilya kralının
Gördüm çoban olduğunu
Ve soylu karısının
Aynı mesleği tuttuğunu,
Çoban heybesi taşıyarak,
Sopa ve şapka,
Çayırlara uzanarak
Sürülerinin yanında.

Bir başka seferinde de, çok fazla karalamaya yönelik siyasal bir hiciv, pastoral biçimini alacaktır. Şu *pastoralet* adındaki çoban şiirinden daha garip bir eser olamaz.[388] Burgonya yanlısı olan yazar, bu harika çoban

kılığına girme aracından, Louis d’Orléans’ın katledilmesini anlatmak ve Korkusuz Jean’ın masum olduğunu söylemek için yararlanmaktadır. Leonet ve Tristifer, Korkusuz Jean ile Louis d’Orléans’ın çobansı takma adlandır. Düşman dükler, çiçekler ve kır danslarıyla dolu bir çevre içinde temsil edilmektedirler. Bizzat Azincourt çarpışması da, kırsal bir kıyafet değişikliğine uğramıştır.[389]

Saray eğlencelerinde kırsal unsur hiçbir zaman eksik olmamıştır. Bu unsur, yemekarası adı altında ziyafetlerin parlaklığını artıran maskeli eğlencelere harika bir şekilde uyuyor; üstelik siyasal allegoriye de kolayca uyum sağlıyordu. Kırsal kavrayış burada, hükümdarın bir çoban ve halkın da onun sürüsü olduğuna dair Kitabı Mukaddes kökenli fikirle buluşuyordu. Meschinot, *Les lunettes des princes* adlı şiirinde şöyle demektedir:

Seigneur, tu es de Dieu bergier;
Garde ses bestes loyaument,
Mets les en champ ou en vergier,
Mais ne les perds aucunement;
Pour ta peine auras bon paiement
En bien le gardant, et se non,
A male heure reçus ce nom.[390]
Efendimiz, sen tanrının çobanısın;
Bu hayvanları dürüstçe güt,
Onları tarlaya veya meyva bahçesine sal,
Ama onları asla kaybetme;
Zahmetinin ödülü iyi olacaktır
Onlar iyi güderek, eğer böyle olmazsa,
Bu adı kötü bir saatte almışsındır.

Bu türden fikirler sahneye konulur konulmaz, asıl pastoralin görünümüne bürünmüşlerdir. 1468’de Bruges’de Yavuz Charles ile Marguerite d’York’un düğün eğlencelerinde “eskiden uzak ülkelerin koyunlarını gütmüş olan soylu kadın çobanlar” yücelten bir “yemekarası” olmuştur.[391] 1493’te Valenciennesde düzenlenen bir oyun, Avusturyalı Marguerite’in Fransa’dan dönüşünü kutlamakta ve ülkenin savaşın afetlerinden sonra toparlanmasını “tamamen çoban tarzında” göstermekteydi.[392] Kırsal kurgu, çarpışmaların ortasında bile kendine yer

bulmaktadır. Yavuz Charles'ın Granson'a fırlattığı taş güllelere "erkek ve dişi çoban" adı verilmiştir. Fransızların Flamanları küçümseyerek, savaştan hiç anlamayan çobanlar olan ilân etmeleri üzerine, Philippe de Ravestein, sefere hepsi de çoban kıyafeti giymiş, sopa ve heybe taşıyan yirmi dört soyluyla katılmıştır.[393]

Dinsel tiyatro oyunlarında Beytlam (Bethleem) çobanlarının temsili, adeta kaçınılmaz bir şekilde kırsal motiflerle birleşmekteydi; fakat burada ele alınan konunun kutsal karakteri, aşki imaları engelliyordu ve çobanların yanında dişi çobanlar bulunmuyordu.[394]

Kırsal hayat ülküsü, tıpkı *Roman de la Rose* için de olduğu gibi edebi bir kavga konusu olmuştur. Orta Çağ sonunun yoğrulmuş, fazlasıyla zengin aristokratik hayatı, doğal ortama sadık kalan sadelik, hakikat ve aşk ülküsüne çok az benzemekteydi. Altın çağın sadelik tipi olan Franc Gontier teması üzerinde çok sayıda çeşitleme yapılmıştır. Bunların herbiri, Gontier'nin çimen üzerinde, gölgede, Helayne hanımla birlikte yediği, peynir, tereyağ, kaymak, elma, soğan, kara ekmekten oluşan yemeği, oduncunun neşeyle çalışmasını, özgürlüğü, kaygısızlığı arzu ettiğini ilân etmekteydi:

Mon pain est bon; nefaut que nulz me veste;
L'eaue est saine qu'a boire sui enclin,
Je ne doubte ne tirant ne venin.[395]
Ekmeğim iyidir; giyecek şeyim olmasa da;
Su sağlıklıdır, eğilerek içilecek yerde.
İçinde zehir olduğundan korkum yok.

Bazen bu rolün bir yana bırakıldığı da olmaktadır. Robin ile Marion'un hayatını ve doğa içindeki hayatın sadeliğini terennüm eden aynı Estache Deschamps, sarayın "şu hayvan gibi adamların aleti" olan gayda sesiyle dans etmesini kınamaktadır.[396] Fakat bu hayat düşünün maskesini düşürebilmek için bir Villon'un kuşkuculuğu gerekmiştir. *Les Contre diz de Franc Gontier* adlı şiirinde, bu ülküselleştirilmiş köylünün kaygısızlığının, "çok yavan" soğanlı yemeğinin ve yabangüllerinin altındaki aşkının karşısına; iyi ısınan, şarap ve yumuşak bir yatağı olan, "iyi döşenmiş" bir odada aşkın zevklerinin tadını çıkartan yağlı piskoposluk kurulu üyesinin

rahatlığını koymaktadır. Franc Gontier'nin kara ekmeğine ve suyuna gelince:

Tous les oyseaulx d'ici en Babiloine
A tel escot une seule journée
Ne me tendroient, non une matinée.[397]
Buradan Babil'e kadar bütün kuşların
Bütün gün boyunca yedikleri bu yemek
Beni bir sabah boyunca tutmaz.

Onbirinci Ayırım

Ölüm Düşüncesi

Hiçbir dönem, Orta Çağın sonunda olduğu kadar ölüm fikrine bu kadar vurgu ve tumturak yüklememiştir. *Memento mori* çağrısı, hayatın her anı boyunca çınlamaktadır. Deniş le Chartreux, soyluyu şu terimlerle teşvik etmektedir: “ve yatağa girdiğinde şunu düşünür: tıpkı yatağına kendi yattığı gibi, kısa bir süre sonra başkaları tarafından mezara konulacaktır”.[398]

Din, insanların zihnine her zaman ölüm fikrini sabit bir şekilde işlemişti; ama daha önceki dönemlerin mümince incelemeleri, dünyadan zaten çekilmiş olanlara ulaşamıyordu. Dilenci tarikatlarıyla birlikte, halka yönelik vaazların çapı genişledi; bu arada azarlamalar, bir fuga motifinin inatçılığı içinde hayatın bütünü boyunca titreşim yapan iç karartıcı bir koro halinde büyüdüler. Orta Çağın sonuna doğru, vaizin sözlerine yeni bir temsil biçimi, toplumun tüm katmanlarına nüfuz eden tahta üzerine oyma eklenmiştir. Vaaz ve görüntüden meydana gelen bu iki ifade biçimi, kitlelere hitap ederken, ölümün temsiline ancak basit, dolaysız ve kolayca kavranabilen bir biçim verebilmekteydi. Eski keşişlerin ölüm üzerindeki derin düşünceleri, bu tarihlerde çok ilkel bir görüntü halinde yoğunlaşmışlardır. *Bu* görüntü, ölüme ilişkin fikirlerin büyük bütününden yalnızca tek bir unsuru muhafaza etmektedir: yokolabilirlik, geçicilik kavramı. Sona ermekte olan Orta Çağ, ölümü bir tek bu görüntüsü itibariyle görmüşe benzemektedir. Dünyevi ihtişamın işlemez hale geleceğine ilişkin ebedi yakınmanın içinde, üç temayı birbirinden ayırmak mümkündür. Bunlardan birincisi şu soruyla ifade edilmektedir: “Dünyayı bir gün ünleriyle doldurmuş olanlar neredeler?”. İkincisi, insan güzelliğinin korkunç yokoluşunun seyrine ilişkin motiftir. Nihayet üçüncüsü, ölüm dansı motifidir: peşinden her yaştan ve mertebeden insanları sürükleyen ölüm.

Son ikisiyle kıyaslandığında, bu temaların birincisi hafif ve üzüntülü yakınmalardan ibaretti. Bu tema antik kökenliydi ve islam ile hıristiyan alemlerine yayılmıştı. Bu tema eski Yunan paganlığından kaynaklanmaktadır; Kilise babaları onu bilmektedirler; Hafız’da görülmektedir; Byron da bu temayı hâlâ kullanacaktır.[399] Orta Çağın

sonunda çok moda olan bu temaya, 1140'lara doğru Clunyli keşiş Bernard de Morlay'nin altıölçülü ağır şiirlerinde rastlanacaktır.

Est ubi gloria nunc Babylonia? nunc ubi dirus
Nabugodonosor,et Darii vigor, illeque Cyrus?..
Nuncubi Regulus, autubi Romulus, autubi Remus?
Stat rosa pristina nomine, nomina nud tenemus.[400]
Şanınız şimdi nerede Babil? Şimdi nerede korkunç
Nabukodonosor ve güçlü Darius ve ünlü Kiros?
Şimdi Regulus nerede veya Romulus veya Romus?
Eskinin gülü bir addan başka birşey değil, bize sadece adlar kaldı.

Aynı tema, kısa olmalarına rağmen altıölçülü şiirin monotonluğunu koruyan dizelerde hâlâ görülmektedir, yani XIII. yüzyıl Fransisken şiirinde. *Cur mundus militat sub vana gloria* adını taşıyan dizelerin sahibi, muhtemelen Jacopone di Todi'dir *(Joculator Domini)*. Bu şiirden bir bölüm:

Dic ubi Salomon, olim tam nobilis
Vel Sampson ubi est, dux invincibilis,
Et pulcher Absalon, vultu mirabilis,
Aut dulcis Jonathas, multum amabilis[401]
Söyle, bir zamanlar o kadar soylu olan Süleyman nerede,
Veya yenilmez komutan Samson,
Ve harika çehresi olan yakışıklı Absalon,
Veya en sevimli (insan), tatlı Jonathas.

Bu aynı motif, Deschamps tarafından şiirlerinde çeşitli kereler, Gerson tarafından bir vaazda ve Denis le Chartreux tarafından da *De Quator hominum novissimis* adlı incelemesinde kullanılmıştır. Chastellain bu temayı, *Le Miroir de Mort*[402] (Ölüm Aynası) adlı uzun şiirinde geliştirmiştir.

Villon bu temaya, *Ballade des Dames du temps jadis*'inde (Eski zaman hanımları baladı), şu iyi bilinen nakaratla, yeni bir tatlı melankoli vurgusu vurabilmiştir.

Mais oü sont les neiges d'antan?[403]
Ama eskinin karları nerede?

Buna *Ballade des seigneurs du temps jadis'inde* (Eski zamanın beyleri baladı) biraz alaysılama katacaktır. Bu şiirde, kendi zamanının kralları, papaları ve hükümdarlarının arasına şunu da katmaktadır:

Hélas! et le bon roy d'Espaigne

Duquel je ne sçay pas le nom.[404]

Heyhat! ve iyi İspanya kralı

Adını bilmediğim.

Babacan saraylı Olivier de la Marche, *Parement et triompae der dames* (Hanımların süsü ve zaferi) adlı şiirinde, kendi zamanında ölmüş hükümdarların arkasından ağlamak için eski temayı kullandığında, bu laubalilik serbestliğini kendine tanımıştır.

İnsanların güzellik ve şanından geriye ne kalmaktadır? Bir anı, bir ad. Fakat bu düşüncenin melankolisi, dehşet ihtiyacını tatmine yetmemektedir. Bu dönem, aynı zamanda yok olabilmenin, cesedin çürümesinin somut temsilini de gözlerinin önünde tutacaktır.

Orta Çağ çilekeşleri, kül olma ve yer kurtları düşüncesinden hoşlanmışlardır: Dünyanın küçümsenmesine ilişkin dinsel incelemelerde, bedenin çürümesinin dehşeti zevkle yer almaktadır. Fakat yazarlar, ayrıntıları inceltmeye daha sonra girişeceklerdir. XIV. yüzyılın sonlarına doğru, plastik sanatlar bu temayı ellerine geçirmişlerdir. Nitekim 1400'lere doğru, heykel ve resim, bu konunun işlenmesi için gereken gerçekçi ifade araçlarını elde etmişlerdir. Bununla birlikte, motif Kilise edebiyatından popüler edebiyata geçmiştin Mezarlar, XVI. yüzyılın sonlarına kadar, çıplak ve çürümüş, el ve ayakları katılaşmış, ağızları açık, iç organları kurtlar tarafından yenilmiş cesetlerin korkunç çirkin görüntüleriyle bezenecektir. Hayal gücü, çürümenin toprağa dönüştüğünü ve çiçek vereceğini hayal etmek için bir çaba sarfetmeden, bu dehşet verici şeylerden hoşlanmaktadır.

Ölümün dünyevi yanına bu kadar güçlü bir şekilde bağlanan düşünce gerçekten mümince midir? Yoksa aşırı bir nefse düşkünlük karşısındaki bir tepki midir? Acaba bu dönemi ve cesaret kırıklığını kateden korku mudur? Ölüme ilişkin düşüncelerin ifadesinde bütün duygular mevcuttur.

Hayat korkusu, sıkıntı ve acı onun içinde birbirlerine bağlı olduklarından ötürü güzellik ve mutluluktan vazgeçmek: bu duygunun budist ifadesiyle Orta Çağdaki hıristıyanca ifadesi arasında olağanüstü bir benzerlik vardır. Aynı yaşlılık, hastalık ve ölüm kaygısı; aynı çürüme

renkleri. Güzelliğinin yüzeysel yanlarını gösteren Odon de Cluny, bunun gaddar bir çözümlemesini yapmaktadır: “Bedenin güzelliği, tamamen derinin içindedir. Nitekim, eğer insanlar Beotia vaşağı gibi nesnelerin içlerini görebilme yeteneğine sahip olsalardı, kadınları görünce mideleri kalkardı: bu kadının çekiciliği, miğde tortusu, kan, vücut sıvısı, safradan başka birşey değildir. Burun deliklerinin içinde, boğazda, midede saklananları bir düşünün: her yerde pislik... Kusmuk veya gübreye parmağımızın ucuyla bile dokunmaktan iğrenen bizler, bok çuvalını kollarımızın arasına almayı nasıl arzu edebiliriz?”[405]

Dünyayı küçümseyen ebedi nakarat, başta III. Innocentius’unki olmak üzere çok sayıda incelemede kendine yer bulmuştur. III. Innocentius’un, ancak Orta Çağın sonuna doğru geniş bir yayılma alanına kavuşabilen incelemesinin adı *De contempto mundi’dir.* Saint Pierre tahtına oturan, çok sayıda dünyevi iş ve çıkara karışan bu güçlü devlet adamının gençliğinde şu satırları yazmış olması şaşırtıcı değil midir: “*Concipit mulier cum immunditia et fetore, parit cum tristia et dolora, nutrit cum angustia et labore, custodit cum instantia et timore”.*[406] Kadın, pis ve saf olmayan bir şekilde gebe kalmakta, hüzün ve acı içinde doğurmakta, kaygı ve çabayla doyurmakta, inat ve korkuyla beklemektedir. *“Quis unquam vel unicam diem totam duxit in sua delectatione jucundam... quem denique visus vel auditus vel aliquis ictus non offennderit?”.*[407] “Kim, zevkinin içinde tek bir günü tamamen hoş bir şekilde geçirebilmiştir... en azından bir bakışın veya bir sesin veyahut bazı sürtünmelerin ona saldırmadığı (bir şekilde)?”.

Hiç kuşkusuz bütün bunların içinde, bu güzelliğin kendinden kuşku duyulmadan güzelliğin yokolmasına tahammül edemeyen materyalist bir zihniyet varolmuştur. Ve eğer plastik sanatlarda değilse bile, en azından edebiyatta en çok kadın güzelliğinin yokolmasına üzülünmektedir. Ölümü düşünmeye yönelik mümince çağrılar ile gençlikten yararlanmaya yönelik dindışı çağrılar, bu konuda adeta birbirlerine karışmaktadırlar.

Avignon’daki Celestinler manastırında, Devrim öncesinde bir tablo bulunmaktaydı. Gelenek, bu tabloyu bizzat kral René’ye atfetmekteydi. Tablo, ayakta duran, bir kefene sarılmış, muhteşem bir başlığı olan, iç organları kurtlar tarafından kemirilen bir kadın vücudunu temsil etmekteydi. Tablonun altındaki yazıt şu sözlerle başlamaktaydı:

Une fois fus sur toute femme belle

Mais par la mort suis devenue telle.
Ma chair estoit tres belle, fraische et tendre;
Or est-elle toute tournée en cendre.
Mon corps estoit tres plaisant et tres gent,
Je me souloye souvent vestir de soye;
Or en droict fault que toute nue soye.
Fourrée estoit de gris et menu vair,
En grant palais me logeois a mon vueil;
Or suis logiée en ce petit cercueil.
Ma chambre estoit de beaux tapis ornée;
Or est d'aranges mafosse environnée.[408]
Bir zamanlar bütün kadınların en güzeliydim
Fakat ölünce böyle oldum.
Tenim çok güzeldi, taze ve yumuşak;
Oysa tamamen kül oldu.
Vücudum çok hoş ve güzeldi,
Sıklıkla ipekli elbiseler giyerdim;
Oysa şimdi çırılçıplağım.
Samur kürkler giyerdim,
Büyük bir sarayda gönlümce yaşardım;
Oysa şimdi bu küçük tabutun içindeyim.
Yatak odam güzel halılarla bezenmişti;
Oysa şimdi mezarımı örümcekler sardı.

Burada *memento mori* hâlâ egemendir. Yerini, Olivier de la Marche'ın *Parement et triomphe des dames* adlı şiirinin izleyen dizelerindeki, çekiciliğinin kaybolduğunu farkeden kadının çok dünyevi yakınmalarına bırakmaktadır:

Ces dolx regards, ces yeulx faiz pour plaisance,
Pensez y bien, ils perdront leur clarté,
Nez et sourcilz, la bouche d'éloquence
Se pourriront...
Se vous vivez le droit cours de nature
Dont LX *ans est pour ung bien grant nombre,*
Vostre beauté changera en laydure,
Vostre santé en maladie obscure,

Et ne ferez en ce monde qu ‘encombre.
Se fille avec, vous luy serez ung ombre,
Celle sera requise et demandée,
Et de chascun la mere habandonnée.[409]
Bu tatlı bakışlar, bu zevk için yapılmış gözler,
Unutma ki, ışıklarını kaybedecekler,
Burun ve kaşlar, güzel konuşan ağız
Çürüyecekler...
Eğer doğal ömrünüzü yaşarsanız,
Ki altmış yıl iyi bir süredir,
Güzelliğiniz çirkinliğe dönüşecektir,
Sağlığınız karanlık bir hastalığa,
Ve bu dünyada ancak sıkıntı yaratacaksınız.
Eğer kızınız varsa, onun gölgesi olacaksınız,
Talepçi olacak ve arayacak,
Ve böylece anne herkes tarafından terkedilecek.

Villon'un *Les Regrets de la belle Heaulmiere*'inde (Güzel Heaulmiere'in hayıflanmaları), bütün mümince *ve* ahlâki eğilimler yokolmuştur. Yaşlı saraylı kadın, bu şiirde, gençliğindeki dayanılmaz cazibesini bedeninin üzüntü *verici* çöküntüsüyle kıyaslamaktadır.

Qu ‘es devenu ce front poly,
Ces cheveulx blons, sourcils voultiz,
Grant entoeil, le regart joly,
dont prenoie les plus subtilz;
Ce beau nez droit, grant ne petiz,
Ces petites joinctes oreilles,
Menton fourchu, eler vis traictiz
Et ces belles levres vermeilles?
Lefront ridé,les cheveux gris,
Les sourcils cheuz, les yeuls estains...[410]
Ne oldu bu pürüzsüz alın,
Bu sarı saçlar, kıvır kıvır kaşlar,
Geniş gözarası, güzel bakış,
Onlarla çok şahaneydim;
Bu ne büyük ne de küçük güzel düz burun,

Bu kafaya bitişik küçük kulaklar,
İyi biçimli çene
Ve bu güzel kırmızı dudaklar?
Kırışık alın, beyaz saçlar,
Düşük gözkapakları, feri solmuş gözler...

Bedenin ölümden sonra çözülmesinin yarattığı korkunç dehşet, Azize Rose de Viterbe gibi bazı azizlerin cesetlerinin bozulmazlığına atfedilen çok büyük önemin sonucu gibidir. Bakire Meryem'in bedenini çürümekten kurtaran Göğe Yükseltilmesi, lütufların en büyüğü olarak kabul edilnrekteydi?[411] Kendini bedeni düşünmekten alakoyamayan maddeci bir zihniyet, bazı cesetlere gösterilen büyük özende kendini dışa vurmaktadır. Önemli ölülerin yüzlerini, ölümden hemen sonra, gömülme gününe kadar meydana gelecek bozulmayı görülmez kılmak üzere fırçayla boyama adeti vardı.[412] Yargı karan belli olmadan önce hapishanede ölen Turlupinler (Kaba şaka yapanlar) mezhebinden sapkın bir vaizin cesedi, canlı bir sapkınla birlikte yakılmadan önce, onbeş gün kireçte bekletilmiştir.[413] Genel bir yaygınlığa sahip bir adete göre, eğer önemli bir adam evinden uzakta ölürse, ceset parçalanıyor, et kemiklerinden ayrılana kadar haşlanıyordu; kemikler bir kasaya konulduktan sonra, törenle gömülecekleri yere gönderiliyorlardı; bu arada iç organlar ve etler bulundukları yerde gömülüyorlardı. Bu adet XI. ve XIII. yüzyıllarda çok revaçtaydı; piskoposlara ve çok sayıda krala uygulanmıştır.[414] Papa VIII. Bonifacius, *"detestandae feritatis abusus, quem ex quodam more horribli nonulli fidilis improvide prosequuntur"*, yani "bazı müminlerin korkunç bir şekilde ve düşüncesizce uyguladıkları iğrenç vahşilikteki bir suiistimal" olan bu alışkanlığı 1299 ve 1300'de resmen yasaklamıştır. XIV. yüzyılda Bonifacius'un ardılları bazı istisnalar tanımışlardır ve âdet XV. yüzyılda Fransa'daki İngilizler arasında hâlâ uygulanmaktadır. Azincourt çarpışmasında ölen York dükü Edward'ın, Suffolk kontu Michel de la Pole'un cesetlerine bu usul uygulanmıştır.[415] Bizzat V. Henry'nin, kentin Jeanne d'Arc tarafından kurtarılışı sırasında Orizans'da ölen William Glasdale'in, 1435'te Saint-Denis kuşatması sırasında ölen John Fastolfe'un bir yeğeninin cesetlerine de aynı şey yapılmıştır.[416]

Ölüm kişisi, yüzyıllardan bu yana plastik veya edebi temsillerde çeşitli biçimlere bürünmüştür: yere devrilmiş insan yığınının üzerinden geçen mahşer atlısı olmuş; Piza'daki Campo Santo'da yarasa kanatlı bir cadaloz olarak gösterilmiş; elinde orağı veya ok ve yayı olan, bazen öküz arabasında veya bir öküz veya ineğe binmiş olarak gösterilen bir iskelet olmuştur.[417]

XIV. yüzyılda, acayip bir kelime olan *"macabre"* veya başlangıçta telâffuz edildiği haliyle *"macabré"* (ölümsel, ölüme ilişkin) çıkmıştır. Şair Le Finvre, 1376'da *"Je fis de Macabré la dance"* (ölüm dansı yaptım) diyecektir. Çok tartışmalı etimolojisi her ne olursa olsun,[418] bu kelime özel bir addır. *"Danse macabré"* (Ölüm dansı) terimi daha sonraları türetilecektir. Bu türetilmiş sıfat, bizim açımızdan öylesine karakteristik bir nüansa sahiptir ki, Orta Çağın sonuncu yüzyıllarındaki ölüme bakışı bu kelimeyle niteleyebiliyoruz. Sonuncu kalıntılarını köy mezar kitabelerinde bulduğumuz bu *"macabre"* ölüm kavrayışı, Orta Çağın sonunda bütün bir dönemin düşüncesinin ifadesi olmuştur. Ölümün temsiline, sanrılı ve fantastik olan yeni bir unsur, müthiş hayalet korkularından kaynaklanan bir titreme eklenmiştir. Egemen dinsel düşünce, bu unsuru ahlakileştirmiş, onu *memento mori* haline dönüştürmüş, ama bu temsilin hayalet karakteri tarafından üretilen dehşeti hatırlatma özelliğini memnuniyetle kullanmıştır.

Ölüm dansının etrafında, tıpkı onun gibi ahlâk korkuluğu ve ahlâka davet olarak kullanılabilen bazı bitişik kavramlar toplanmıştır. Öncelik, en eski tarihli kaleme alınması 1280'ler öncesinde olan *Dit des trois morts et des trois vifs*'e (Üç ölü ve üç canlının oyunu) aittir.[419] Üç genç soylu, aniden üç korkunç ölüye rastlar. Ölüler onlara geçmiş şanlarını anlatır ve üç canlıyı yakında gerçekleşecek olan sonları konusunda uyarırlar. Bu temanın en eski temsili, Piza'daki duygulandırıcı Campo Santo freskosundadır. Berry dükünün 1408'de yaptırttığı, Paris'teki Innocents kilisesinin cümle kapısındaki oymalar, aynı konuyu temsil etmekteydiler; bunlar bugün yokolmuşlardır. Minyatür ve tahta oyma baskılar, bu temayı kamusal alana da sokmuşlardır. Duvar resimleri de bu konuyu bolca kullanmışlardır. Üç ölü ile üç canlının temsil edilmesi, bedenin çürümesine ilişkin korkunç görüntü ile ölüm dansını birleştiren halka olmaktadır: ölüm karşısında eşitlik. Bu tema, tıpkı ölüm dansı teması gibi, Fransa'dan kaynaklanmışa benzemektedir. Acaba resimden mi, yoksa sahne temsillerinden mi

kaynaklanmıştır. XV. yüzyıl resminin motiflerinin dramatik temsillerden alındığını kabul eden Emile Mâle'nin tezinin, bütünü itibariyle eleştirilere direnemediği bilinmektedir. Ancak, ölüm dansı konusunda bir istisna yapılabilirdi; nitekim bu konuda sahne temsili plastik sanatları öncelemiştir. Her halükârda, ölüm dansı teması resmedildiği veya tahtaya oyulduğu kadar, oynanmıştır da. Burgonya dükü, 1449'da Bruges'deki konağında ölüm dansını temsil ettirmiştir.[420] Bu temsilden bir fikir edinmemek ne mümkün: renkler, hareketler, oyuncuların üzerine düşürülen ışık ve gölgelerin etkisi! Bu temsil, ölüm dansının zihinlerde yarattığı derin korkuyu, Guyot Marchant ve Holbein'ın tahta oymalarından daha iyi anlayabilmemizi sağlayacaktır.

Parisli yayına Guyot Marchant'ın 1485'te, *La Danse Macabré*'nin ilk baskısını süslediği gravürler, büyük bir olasılıkla bu temsillerin en ünlüsünden, özellikle de 1424'ten beri Paris'teki Innocents mezarlığının galerisindeki duvarları kaplayanından alınmıştır. Marchant tarafından basılan dizeler, bu duvar resimlerinin altında yazılmışlardır; belki de bunların kökeni, Jean Le Fevrinin kayıp şiiriydi, ki o da orijinal bir Latince metni izlemiştir. Her ne olursa olsun, Innocents mezarlığında yer alan ve XVII. yüzyılda tahrip edilen Ölüm Dansı, Orta Çağın tanıdığı en popüler temsildir. Binlerce insan, bu mezarlığın meydana getirdiği ve ölümsel buluşma yerinde, resimlere bakar ve herbiri bir atasözüyle biten kıtaları okurken, eşitlikçi ölüm düşüncesi" karşısında teselli bulmakta veya sonunu hayal ederek titremekteydi.

Yaşlı dans hocasının tumturaklı rehberliği altında, arkasından papayı, imparatoru, soyluyu, gündelikçi işçiyi, keşişi, çocuğu, deliyi, tüm meslekleri, tüm tabakaları sürükleyen bu maymun sırıtmalı ölüm, burada tam yerindeydi.

1485 tarihli tahta oyma baskılar, kuşkusuz bize bu ünlü freskoya ilişkin olarak ancak soluk bir izlenim vermektedirler çünkü kıyafetlerin kanıtladığı üzere, onun sadık kopyaları değillerdir. Innocents mezarlığındaki ölüm dansı'nın yarattığı etki hakkında az çok doğru bir fikir edinebilmek için, eserin bitmemişliğinin hayalet karakterini vurguladığı Chaise-Dieu kilisesindeki duvar resimlerine bakmak daha doğru olacaktır.[421]

Canlıları aramak üzere kırk kere gelen dansçı, başlangıçta Ölüm değil, ölüdür. Altta yazılı kıtalar, erkeklerin veya kadınların söz konusu olmasına göre, bu kişiyi “erkek veya kadın ölü” olarak adlandırmaktadırlar. Bu bir Ölüm dansı değil, ölüler dansıdır. Ve dans eden henüz bir iskelet değil de, etleri dökülmemiş, karnı oyuk ve çökük bir cesettir. Büyük dansçı, ancak 1500 yılına doğru, Holbein’ın gravüründen tanıdığımız iskelet haline gelecektir. Bu aradaki sürede, canlı insanın bulanık benzeri olan ölü’nün yerine, faal, bireysel insan hayatlarını yokeden Ölüm geçmiştir. *“Yo so la muerte cierta â toda criaturas”*, XV. yüzyıl sonunun etkileyici İspanyol ölüm dansı böyle başlamaktadır.[422] Daha önceki dansların dansçısı, hala bizzat canlının kendidir, yakın bir gelecekte kendi kişisinin dehşet verici ikizi olacağı halindedir. Bazılarının iddia ettikleri gibi aynı mertebeye ve saygınlığa sahip bir ölü değildir, aynada gördüğü görüntüdür. Dehşet verici görüntü, seyirciye “sizin kendiniz” demekteydi ve ölüm dansına bütün korkutucu gücünü veren bu olmaktaydı.

Kral René’nin ve karısı Isabelle’in Angers kilisesindeki mezar anıtlarının kubbesini süsleyen freskoda, aslında altın bir tahta oturmuş ve ayağıyla din adamı külahlarını, kitapları, taçları, dünya kürelerini iten şu uzun paltolu iskelet tarafından hala kralın bizzat kendi temsil edilmekteydi. Kafa, sallanan bir tacı tutmaya uğraşan kuru bir ele yaslanmıştır.[423]

Ölüm dansı, başlangıçta yalnızca erkekleri temsil etmekteydi. Dünyevi şeylerin boşunalığının hatırlatılmasına toplumsal bir eşitlik dersi ekleniyordu ve bu niyet, eşyanın tabiatı gereği erkekleri öne çıkartıyordu. Ölüler dansı yalnızca bir imana davet olmayıp, aynı zamanda toplumsal bir hicivdi de: ona eşlik eden dizeler, belli bir alaysılamadan yoksun değillerdi. Yayınladığı eserin başarısı, Guyot Marchant’da bir kadınlar Ölüm Dansı yayınlama fikrini uyandırmış ve Martial d’Auvergne de bunun dizelerini yazmakla görevlendirilmiştir. Resimleri yapan adı bilinmeyen gravürcü, birinci yayının modeline yetişememiştir; onun yaptığı dans resminde özgün olan yegâne şey, kafatasının üzerinde birkaç kadın saç telinin uçuştuğu çok çirkin iskelet figürü olmuştur. Metinde, tensel unsur ve çürümeye dönüşen güzellik teması yeniden ortaya çıkmaktadırlar. Başka türlüsü olabilir miydi? Kırk tane kadın mesleği veya saygınlığı bulunamıyordu; kraliçe, soylu kadın, başrahibe, rahibe, tüccar kadın ile eldekiler tüketilmiş oluyordu. Geri kalanı tamamlamak üzere, kadın hayatının çeşitli dönemlerine

başvurulmuştur: bakire, sevilen kız, nişanlı, genç gelin, gebe kadın. Ve yeniden kayıp sevinç ve geçip giden güzellik üzerine yakınmalar, *memento mori'*nin tonunu vurgulu hale getirmekteydiler.

Ölümün dehşet verici temsilinde bir görüntü eksik kalmaktaydı: ölüm saatininki. Ölüm kaygısını zihinlere daha canlı bir şekilde nakşetmek üzere, Lazarus'u hatırlatmaktan daha iyisi yapılamazdı: halk inanışına göre, Lazarus hortladıktan sonra, sürekli olarak deneyini daha önce yaptığı bir ölüm dehşeti içinde yaşamıştır. Ve eğer doğru yaşayan kaygılanmak zorundaysa, günahkâr ne yapmalıdır?[424]

Can çekişme, sonuncu dört sonun, insanın sürekli aklında tutması gereken *Quatuor hominum novissima'*nın birincisiydi; diğerleri ise, ölüm, yargı ve cennet veya cehennemdi. Sonuncu dört son fikrine yakından bağlı olan *Ars moriendi*, XV. yüzyılda doğmuş, tıpkı ölüm dansı gibi matbaa ve tahta oyma baskı sayesinde geniş ölçekte yayılmıştır. Şeytanın ölmekte olan kişiyi çağırdığı ve kışkırttığı beş günahı ele almaktadır: dinin hakikatlerinden kuşku duymak, günahlar üzerine umutsuzluk, dünyada sahip olunan şeylere bağlılık, acılarından umutsuzluk ve erdemlerinden gururlanma. Her bir günaha çağrıda, bir melek şeytanın tuzaklarını defetmekte ve ölmekte olanı teselli etmektedir. Can çekişmenin tasviri, sıklıkla ele alınan ve örneği dinsel edebiyattan sağlanan bir konuydu.[425]

Chastellain, *Miroir de Mort'da*[426] (Ölüm Aynası), sözünü ettiğimiz bütün motifleri biraraya getirmiştir. İşe, sözü tumturaklı bir şekilde uzatmasının içinde bile amacını kaybetmeyen duygulandırıcı bir anlatıyla başlamaktadır. Şairin ölmekte olan sevgilisi, kırık bir sesle şunları söylemek üzere onu çağırmıştır:

Mon amy, regardez ma face.
Voyez que fait dolante mort
Et ne I'oubliez désormais;
Cest celle qu 'aimiez si fort;
Et ce corps vostre, vil et ort,
Vous perderez pour un jamais;
Ce sera puant entremais
A la terre et a la vermine:
Dure mort toute beauté fine.
Dostum, çehreme bakınız.

Duygusuz ölümün yaptıklarını görünüz
Ve bunları artık unutmayınız;
Bu, çok sevdiğinizin (yüzü)dür,
Ve bu aşağılık bedenimizi,
Bir daha hiç bulmamak üzere kaybedeceksiniz,
Çünkü bir ara yemek olacak
Toprağa ve haşerelere:
Katı ölüm her güzelliği bitirir.

Yazar bunun üzerine bir *Ölüm Aynası* yazmıştır. Önce konuyu incelemektedir: dünyanın ululları nerededirler; ve bu işi sözü çok uzatarak, bilgiçlik taslayarak yapmaktadır ve Villon'un hafif melankolisine benzer birşey görülmemektedir. Daha sonra ölüm dansının bir cins ilk taslağı gelmektedir, ama burada da hayal gücü zayıftır. Nihayet *Ars Moriendi* gelmektedir. Şair, can çekişmeyi şöyle tasvir etmektedir:

*Il n'*a *membre ne facture*
Qui ne sente sa pourreture;
Avant que lesperit soit hors,
Le coeur qui veult crevier au corps
Haulce et souleve la poitrine
Qui se veult joindre a son eschine.
-La face est tainte et apalie,
Et les yeux treillés en la teste.
La parolle luy est faillie,
Car la langue au palais se lie,
Les pouls tressault ey sy halette.
Les os desjoindent a tous lez;
Il n'a nerf qu 'a rompre ne tende.[427]
Ne bir onganı, ne bir şekli kaldı
Çürüme kokmayan;
Ruh dışarı çıkmadan önce,
Bedenin içinde olmak isteyen yürek
Yükselir ve göğsü kaldırır
Omurgasına ulaşmak isteyen.
-Çehrenin rengi kaçmış ve sararmıştır,
Ve gözler kafanın içine saklanmıştır.

Sesi hafiflemiştir,
Çünkü dili damağına yapışmaktadır,
Nabzı titremekte ve o da soluk soluğa kalmaktadır.
Kemikler her yerde birbirinden ayrılmıştır;
Bütün sinirleri kopacak kadar gerilmiştir.

Villon bütün bu çizgileri, çok daha duygulandırıcı bir yarım-kıtada yoğunlaştırmıştır. Ancak bu iki ele alışın ortak bir modeli olduğu anlaşılmaktadır.

La mort le fait fremir, pallir,
Le nez courber, les vaines tendre,
Le col enfler, la chair mollir,
Joinctes et nerfs croistre et estendre.
Ölüm onu tüketiyor, sarartıyor,
Burnunu düşürüyor, damarlarını geriyor,
Boynunu şişiriyor, etini yumuşatıyor,
Eklemlerini ve sinirlerini büyütüyor ve yayıyor.

Ve sonra, bütün bu tasvirlerde gizli bir şekilde yer alan temsil fikir gelmektedir:

"Corps femenin, qui tant es tendre,
Poly, souef, si precieux,
Te fauldra il cez maulx attendre?
Oui, ou tout vif aller es cieulx".[428]
"Çok yumuşak olan kadın vücudu,
Pürüzsüz, tatlı, çok değerli,
Bu belâları bekliyor muydun?
Evet, göklere tamamen canlı çıkmalıydın".

Ölüm görüntüleri, hiçbir yerde Paris'teki Innocents mezarlığında olduğu kadar hatırlatıcı bir şekilde biraraya getirilmemişlerdir. Zihin burada, ölümün bütün işkencelerini tamlığı içinde tatmaktaydı. Herşey buraya, dönemin çok canlı bir şekilde tattığı kutsal dehşeti vermek için katkıda bulunmaktaydı. Kilisenin adlarına ithaf edildiği azizlerin, İsa'nın yerine katledilen şu Masumların bizzat kendileri, acınacak şehadetleri aracılığıyla, Orta Çağın sonunun zevk aldığı gaddar şefkat ile kanlı sevgiyi uyandırıyorlardı. Ve Masumlara saygı gösterme, tam da XV. yüzyılda önem kazanmıştır. Masumlara ait bazı kutsal emanetler bulunmaktaydı. XI. Louis

kiliseye, kristal bir muhafaza içinde “eksiksiz bir masum” vermiştir.[429] Bu mezarlık, diğer bütün ebedi istirahat yerlerine tercih edilmekteydi. Bir Paris piskoposu, gömülme olanağı bulamadığı bu mezarlığın toprağından aldırtarak kendi mezar çukuruna döktürtmüştür.[430]

Zengini fakiri, buraya alt alta üst üste gömülmekteydi, ama bu uzun bir süre için değildi, çünkü yirmi yerleşim yerinin buraya ölü gömme hakkı olduğu için, epeyi kısa bir zaman geçtikten sonra kemikler çıkartılıyor, mezar taşları da satılıyordu. Bir cesetin toprakta, dokuz gün içinde kemiklerine kadar ayrıştığına inanılıyordu.[431] Bu sürenin sonunda, kafatasları ve kemikler, mezarlığı üç yandan çevreleyen duvarlar boyunca yer alan kemikliklere yerleştiriliyorlardı; bakışlara açık bu kemikler, herkese bir eşitlik dersi veriyorlardı. Soylu Boucicaut ve başka kişiler, bu “güzel mezarlar”ın inşaı için para vermişlerdi.[432] Buraya gömülmek isteyen Berry dükü, kilisenin cümle kapısının üzerine, üç ölü ile üç canlı temsilini oydurtmuştu. Mezar simgelerinin bu gösterimi, XVI. yüzyılda büyük bir Ölüm heykeliyle tamamlanmıştır. Bugün Louvre’da olan bu heykel, bu ölümsel kolleksiyondan geriye kalan tek parçadır.

Zaten bu yer, XV. yüzyıl Parislileri için, 1789’un krallık sarayının yaslı bir önbelirtisiydi. Sürekli gömme ve kemik çıkartmalara rağmen, burası halkın gezinti alanı ve buluşma yeriydi. Burada, mezarlıkların yanında küçük dükkânlar ile kemerlerin altında fahişeler bulunmaktaydı. Hatta, kilisenin yan duvarlarından birinin içine kendini ördürerek girmiş münzevi bir kadın bile vardı. Bazen bir dilenci keşiş, kendi bizzat Orta Çağ tarzında simgesel bir vaaz olan bu yere vaaz vermeye gelmekteydi. Ellerinde mum bulunan çocukların katıldığı (Parisli burjuva 12.500 kişi olduklarını söylemektedir) bir dinsel geçit töreni burada düzenlenmiş, çocuklar bir Masum’u zafer havası içinde Notre-Dame’a kadar götürmüş ve buradan mezarlığa geri getirmişlerdir. Burada bayram tarihleri bile düzenlenmekteydi. Korkunç olan alışkanlık haline geldiği için.

Ölünün somut bir görüntüsünü verme isteği, dolaysız bir temsile uygun olmayan herşeyin feda edilmesine yol açmaktaydı. Böylece, ölünün yalnızca en kaba yanları zihinlere nakşolmaktaydılar. Bu ölümsel görüntünün içinde, şefkat ve teselli eksik kalmaktaydı. Ölümün bu çehresi, sonuçta çok bencildi. İnsanları ağlatan, sevdiklerinin kaybı değil, belâların

en korkuncu sayılan ölüm kaygısı olmaktaydı. Teselli verici ölüm, acıların sona ermesi, istenilen dinlenmeye kavuşma, tamamlanan veya yarım kalan göreve dair hiçbir düşünce yoktu; hiçbir tatlı anı, hiçbir huzur, hiçbir *“divine depth of sorrow”* yoktu.

Arada bir daha vurgulu bir duygu olmaktaydı; örneğin ölümün çiftçiye şu hitabında olduğu gibi:

Laboureur quien soing et painne
Avezvescu tout vostre temps,
Morir fault, c’est chose certainne,
Reculler n‘y vault ne contens.
De mort devez estre contens
Carde grand soussy vous delivre...
Çiftçi, emek ve zahmetle
Yaşarken bütün zamanını,
Ölmek gerekli, bu kesindir,
Direnmenin anlamı yoktur.
Ölmekten memnun olmalısınız
Çünkü sizi büyük kaygılardan kurtarıyor...

Fakat çiftçi, bazen sona ermesini temenni ettiği hayatının bitmesine yanmaktadır.

Martial d’Auvergne’in kadınların ölüm dansında, ölmüş küçük bir kız annesine şöyle der: bebeğimi, minicik kemiklerimi, güzel entarimi iyi sakla. Fakat böylesine duygulandırıcı vurgular nadirdir. O dönemin edebiyatı büyük tarzın ağır katılığı içinde, çocuğu çok az tanımıştır.

Antoine de la Salle, *le Réconfort de Madame de Fresne*[433] adlı eserinde, oğlu ölen bir anneyi teselli etmeye kalkıştığında, rehin alınan bir çocuğun daha da gaddarca olan ölümünü ona anlatmaktan daha iyi bir yol bulamamıştır. Acısını yenmesine yardımcı olmak üzere, ona dünya malına bağlanmamasını önermekten başka birşey yapamamaktadır. Ama, kefenin kuruyabilmesi için annesine artık ağlamamasını rica etmek üzere geri gelen ölmüş çocuğa ilişkin halk masalının bir versiyonu olan küçük bir anlatı eklemiştir. Burada, *memento mori*’lerde çok farklı tonlarda tekrarlananından çok daha derin bir duygu ifade edilmektedir. Bu dönemin halk masal ve şiirleri, edebiyatın hemen hiç bilmediği duyguları muhafaza etmiş değiller midir?

Orta Çağ sonunun ruhban düşüncesi, ölüme ilişkin olarak ancak iki uç nokta bilmekteydi: dünyevi şeylerin kısalığından yakınma, ruhun kurtuluşuna sevinme. Bu ikisinin arasındaki bütün duygular ifade edilmeden kalmaktaydılar. Duygu, çirkin ve tehditkâr ölümün gerçekçi temsilinin içinde taşlaşmaktaydı.

Onikinci Ayırım

Görüntülerde Billurlaşan Dinsel Düşünce

Ölümü, ona biçim vererek anlatma, Orta Çağın sonunun karakteristiği olan görüntüler halindeki düşüncenin bu billurlaşmasının bir örneğini sağlamaktadır. Düşünce, bizatihiliği içinde, somut temsiller aramaktadır; altın külçe, sikkeler halinde ayrıntılaşmaktadır. Bu dönem, kutsal olan herşeyi temsil etme, dinsel şeyleri çizgileri çok belirgin bir gravür gibi zihne nakşolacak belli bir biçim içinde anlatma konusunda emredici bir ihtiyaç duymaktadır. Maddi temsile yönelik bu eğilim, dinsel düşünceyi aşırı dışsallaşma, maddenin içinde donma tehlikesiyle karşı karşıya bırakmaktadır.

Orta Çağ hıristiyanlığının hayatı, bütün dışavurumları itibariyle, dinsel temsillerden yana aşırı doygundur. Ne kadar sıradan olsa da, hiçbir şey veya eylem yoktur ki, imanla ilişkisi kurulmaya çalışılmasın. Fakat bu aşırı doygunluk atmosferi içinde, dinsel gerilim, aşkın düşünce, yüce olana doğru atılım her zaman mevcut olamazlardı. Bunların eksikliği, dinsel bilinci teşvik etmeye yönelik olan herşeyin dindışı bıradalıklar halinde yozlaşmasına, öte dünyayı hedeflediğini iddia eden maddiyatçılıklara çarpmasına neden olmaktaydı. Henry Suson gibi çaplı bir mistikte bile, yücenin bazen gülünç olana temas ettiği görülmektedir. Bu mistik, Bakire Meryem'e olan mümince bağlılığından ötürü bütün kadınlara saygı gösterdiğinde ve fakir bir kadına yol vermek için çamurların içinde yürüdüğünde yücedir. Dindışı aşkın adetlerine uyduğunda ve yeni yıl ile bir mayısı, Ebedi Bilgelik olan nişanlısına bir taç ve bir şiir sunarak kutladığında da yücedir. Fakat geri kalan hakkında ne düşünmeli? Sofrada, elmanın dörtte üçünü teslisin şerefine ve sonuncu çeyreği de, sevgili evladı İsa'ya yemesi için bir elma veren göksel Ana'nın aşkına yemektedir ve bu sonuncu çeyreği kabuğuyla birlikte yemektedir, çünkü küçük çocuklar elmalarını soymazlar. Çocuk İsa'nın meyva yiyemeyecek kadar küçük olduğu Noel sonrasında, Suson bu sonuncu çeyreği yememekte, oğluna vermesi için Meryem'e sunmaktadır. İçkisini, İsa'nın beş yarası adına beş

yudumda içmektedir, çünkü İsa'nın bedeninden kan ve su akmaktadır.[434] İşte, hayatın uç sınırlarına kadar götürülmüş bir şekilde kutsallaştırılması.

XV. yüzyıl dindarlığı, onu harekete geçiren duygu derinliğinden bağımsız bir şekilde ve dış biçimleri itibariyle ele alındığında, filizlenmeler ve urlar halinde çoğalıyora benzemektedir. Dinsel uygulama ve yorumlardaki miktarsal artış, bu durumun nitelikte bir azalmayla birlikte gerçekleştiğini gören ilahiyatçıların içine korku salmaktadır. XV. yüzyıldaki ıslahatçılık, dinsizlikten veya yeni uygulamaların batıl yanından çok, imanın aşırı yüklenmesiyle mücadele etmiştir. Tanrısal bir hoşgörülü affediciliğin işaretleri giderek artmaktaydı: dinsel alana dahil edilen eylemlerin yanı sıra, her bir yandan kutsamalar fışkırmaktaydı; kutsal emanetlerden muskalara geçilmekteydi; duanın gücü tespihte simgeleştirilmekteydi; ilginç azizler galerisi her gün hayat ve renkten yana zenginleşmekteydi. Aslında ilahiyat, din alanına alınarak kutsallaştırılan eylemlerle "*sacramentalia*"yı birbirlerinden ayırmaya uğraşıyordu, ama halkın bunları karıştırmasını engelleyecek bir araç var mıydı? Gerson, Auxerre'de, kilise ve manastırlarda Aralık ayında kutlanan Deliler Bayramının Meryem Ananın lekesiz bir şekilde gebe kalışı bayramı kadar kutsal olduğunu iddia eden bir adama rastladığını anlatmaktadır.[435] Nicolas de Clemanges, düzmece nitelikte olduklarını bildirdiği yeni kavramların ihdas edilmesine ve kutlanmasına karşı bir inceleme yazmıştır. Auxerre piskoposunun bayram günlerinin çoğunun takvimden silmesini onaylamaktadır.[436] Pierre d'Ailly, *De Reformatione*[437] adlı kitabında, kilise, bayram, aziz sayısının sürekli artırılmasına, heykel ve resim bolluğuna, dinsel ayinlerin aşırı uzunluğuna, ibadetin içine düzmece metinlerin yeni ilahi ve duaların dahil edilmesine; yortu arefelerinin, duaların, oruçların ve yoksunlukların artırılmasına karşı çıkmaktadır. Bakire Meryem'e yönelik saygı törenlerinde, her bir noktada ayrı bir ibadet düzenlemeye bir eğilim vardır. Bakire Meryem'e, onun çektiği yedi acıya, kızkardeşleri Maria Jacobi ve Maria Salome'ye, Bakire Meryem tapınısı içinde yer alan kutlamalar bütününe, melek Cebrail'e, İsa'nın soy zincirini meydana getiren bütün meleklere yönelik dinsel inanışın şerefine düzenlenmiş özel *missa*lar vardır; Kilise daha sonra bunları ilga edecektir.[438] İsa'nın sırtında haç taşıyarak geçtiği yol, beş yarası gibi tapını unsurlarının, Akşam duası

için çan kullanımının hepsi Orta Çağın sonunda ortaya çıkmıştır. D’Ailly, aşırı miktarda dinsel tarikat var ve bu durum uygulamaların çeşitlenmesine, herbirinin kendi usulünü dayatmaya kalkışmasına ve rekabete yol açıyor demektir. Özellikle, toplumsal yararlarından kuşku duyduğu dilenci tarikatların faaliyetlerini sınırlandırmak istemektedir: bu tarikatların hareket biçimi, miskinhanelere, hastanelere ve dilencilik hak ve ünvanının gerçekten uygun düştüğü hakiki yoksullara zarar vermektedir.[439] Bağışlama belgesinin peşinden koşarken, onu yalanlarıyla kirleten ve gülünç hale getirenler Kilise’den atılsınlar.[440] Gerekli kaynakları olmadığı halde, sürekli kadın manastırı kurulmaktadır: bunun sonu ne olacak?

Görüldüğü üzere Pierre d’Ailly, miktarın artmasının meydana getirdiği belaya karşı çıkmaktadır. Günah bağışlama belgelerinin yayılması bir yana bırakılırsa, bu uygulamaların kutsal karakterinden kuşku duymamakta, ama çılgınca çoğalmalarından yakınmaktadır; Kilise’yi ayrıntıların ve özgüllüklerin aşırı bolluğu altında boğulmuş olarak görmektedir. Alain de la Roche, yeni kurduğu Tespih Kardeşlik Örgütü’nü yaymaya başladığında karşılaştığı muhalefet, bu kurumun zihniyetinden çok yeniliğine karşı olmuştur. Muhalifler, bu kadar büyük bir dua cemaatinin gücüne itimat edecek olan halkın, hükmedilmiş çileleri, katedral rahiplerinin de dinsel kurallar gereği yapmaları gereken dualarını ihmal edeceklerini söyleyerek karşı çıkıyorlardı. Köy ve mahalle kiliseleri boşalacaktı. Çünkü Kardeşlik Örgütü yalnızca Fransisken ve Dominikenlerin kiliselerinde toplanmaktaydı. Bu buluşmalardan parti mücadeleleri ve fesatlar kaynaklanmaktaydı. Ve nihayet şu eleştiri yapılmaktaydı: Kardeşlik örgütü, rüyaları, ipe sapa gelmez şeyleri, nine masallarını harika ifşalar olarak yutturmaktadır.[441]

Hiçbir otoritenin sınırlamak için müdahale etmediği durumlarda, dinsel kurallar adeta mekanik bir şekilde çoğalma eğilimine giriyorlardı: Aziz Masumlar’ın her hafta anılmaları buna bir örnektir. Masumların katledilmelerini anma günü olan 28 Aralık bir felâket günü sayılmaktaydı. Bu inanç, sonuncu Masumlar’ı Anma Törenine rastlayan günün, izleyen yılın tümü boyunca uğursuz sayılmasının başlangıcı olmuş ve bu adet XV. yüzyılda büyük bir yaygınlık kazanmıştır. Tıpkı anma gününün kendi gibi sadece “Masumlar’’ adı verilen bu günde, kimse bir işe girişmemekte, kimse yolculuğa çıkmamaktaydı. XI. Louis, bu âdete hiç sektirmeden

uymaktaydı. İngiltere kralı IV. Edward'ın taç giyme töreni tekrar edilmiştir, çünkü bir pazar gününe rastgelmiştir ve önceki yılın 28 Aralığı da pazara rastlamıştır. Lorrain dükü René, 17 Ekim 1476'da bir çarpışmadan vazgeçmek zorunda kalmıştır, çünkü hizmetindeki Alman paralı askerleri "Masumlar günü"nde çarpışmayı reddetmişlerdir.[442]

Jean Gerson, bütün batıl itikatlara ve özellikle de buna ilişkin bir inceleme yazmıştır.[443] Bu dinsel temsillerin serpilmesinin Kilise için meydana getirdiği tehlikeyi açıkça gören ilk kişilerdendir. Bu inançların psikolojik temelini tahmin etmiştir. Ona göre bu inançlar, *ex sola hominum phantasitatione et melancholica imaginatione*'den (yalnızca insanın fanteziler ve melankoliler üreten hayalgücünden) çıkmaktadırlar; yani beyindeki bir zedelenmenin yol açtığı bir hayalgücü hastalığıdır ve sonuçta şeytani ilhamlardan kaynaklanmaktadır, böylece Şeytan'ın payı da oluşturulmuş olmaktadır.

Sonsuz, sürekli olarak sonlu'ya indirgenmekte; esrar atomlar halinde ufalanmaktadır. Her kutsal esrara, tıpkı deniz kabuklarının bir geminin gövdesine yapıştıkları gibi, onu gerileten bir ek inanç tabakası ilave olmaktadır. İsa'nın eti ve kanına ilişkin inanç bile, maddi batıl itikatlar halinde zayıflamaktadır: Örneğin *missa* ayinine katılınan gün kör olunmayacağına veya beyin kanaması geçirilmeyeceğine ve '*missa*'ya katılınan süre boyunca ihtiyarlanılmadığına inanılmaktadır.[444]

Kilise, tanrının yeryüzüne çok sık indirilmemesini gözetmek zorundadır. Petrus, Yuhanna ve Yakup'un İsa'nın ölümünden sonra dirilmesi esnasında, onu tıpkı şimdi gökyüzünde yaptıkları gibi apaçık gördüklerini iddia etmenin bir sapkınlık olduğunu ilan etmektedir.[445] Ve eğer Jeanne d'Arc'ı taklid eden kadınlardan biri, bizzat Tanrının kendini, uzun bir beyaz entari ve kırmızı bir manto giymiş olarak gördüğünü iddia ettiyse, bu tam bir kutsala saldırıdır.[446] Fakat Kilise popüler hayalgücüne öylesine zengin bir malzeme sunmaktaydı ki, halk da bu durum karşısında ilahiyatın emrettiği ince ayırımları yapamamakta mazur olmaktaydı.

Gerson bile, mücadele ettiği kötülüğün içine düşmekten kurtulamamıştır. Beyhude meraklara karşı sesini yükseltmekte[447] ve doğayı en derin sırları itibariyle zorlayan araştırma zihniyetini hedef almaktadır. Fakat bizzat kendi de, hedefini şaşırmış bir merakla, kutsal şeylerin en

küçük özelliklerini bile özenle keşfe çıkmaktadır. Aziz Yusuf'a karşı duyduğu özel dinsel saygı, bu azize yönelik tapınıyı yayma gayreti, onu bir azize ilişkin herşeye meraklı hale getirmektedir. Yusuf'un evlilik hayatının bütün ayrıntılarını deşmektedir: iffetini, yaşını, Bakire Meryem'in gebeliğinden haberdar olma biçimini. Sanatın Yusuf'un kişiliğini karikatürleştirme tehdidine kızmaktadır: Deschamps'ın yakındığı yaşlı vurdumduymaz ve Melchior Broederlam'ın çizgilerini saptadığı Yusuf. Hayır demektedir Gerson, Yusuf daha elli yaşında bile değildi.[448] Başka bir yerde de Vaftizci Yahya'nın vücut yapısı hakkındaki spekülasyonların içinde kaybolmaktadır: *semen igitur materiale ex qua corpus compaginandum erat, nec durum nimis nec rursus fluidum abundintius fuit.*[449] Ünlü popüler vaiz Olivier Maillard, dinleyicilerine "güzel bir ilahiyat sorusuyla" ziyafet çekme adetine sahipti; örneğin Bakire Meryem gebe kalırken buna faal bir şekilde katılmış mıydı ve gerçekten Tanrının Annesi olarak adlandırılabilir miydi; veyahut İsa eğer dirilmeseydi bedeni yok olur muydu?[450] Meryem Ana'nın cinsel ilişki olmaksızın gebe kalması üzerindeki uyuşmazlık, bize pek öğretici gelmeyen bir teolojik ve ceninsel düşünceler karışımına yol açmaktaydı. Fakat ağırbaşlı bilginler, delillendirmelerinin önemine o kadar inanmışlardı ki, sorunu halkın önünde kurdukları kürsülere taşımaktan çekinmiyorlardı.[451] Eğer ciddi kişilerin aklı bile bu kadar saparsa, özgüllüklerin sürekli gelişmesi nedeniyle, kutsal şeylerin geniş bir alanda, içinden ancak derin düşünceler aracılığıyla çıkılabilecek bir bayağılık halinde erimelerinde şaşılacak bir yan yoktur.

Tanrının gündelik hayat içinde ele alınmasındaki samimilik, bir yandan derin ve safçasına bir imanın işaretidir; öte yandan da, sonsuzlukla olan zihni temasın kurulamadığı her seferinde saygısızlığı getirmektedir. Safçasına merak bile, kutsala saygısızlığa götürmektedir. İsa'nın kanıyla etinin şarap ve ekmeğe dönüşmesinin meydana getirdiği, esrarların en derini de bu tehlikeyle karşı karşıyadır. Bu esrar, bugün olduğu gibi Orta Çağda da, katolik imanının içinde dinsel heyecanın merkezi noktasını meydana getirmekteydi. Fakat Orta Çağda, kutsal şeylerin ele alınmasındaki cüret, bugün bile tamamen dindışı olarak gözükebilecek sözlere" ulaştırmaktaydı. Bir yolcu attan iner ve bir köy kilisesine "geçerken Tanrıyı görmek üzere" girer. Eşek sırtında mayasız ayin

ekmeğini götüren papaz için, “Eşek sırtında bir Tanrı” denilmiştir.[452] Ölüm döşeğindeki bir kadın, “ölümün geldiğini hissetmiş ve yakışıklı efendi Tanrı’yı getirtmiş”tir.[453] “Tanrıyı görmek” mayasız ayin ekmeğinin yükselmesini ifade eden gündelik terimdir.[454] Bizatihi saygısızlık ifadesi olmayan bu dil alışkanlıkları, esrarın anlamı eksik kaldığı anda hemen bu hale gelebilirler. Şu atasözüne geçmek için bir adım yeterlidir: “Yaşlı bir adam olan Tanrının yapmasına izin veriniz”[455] veya Froissart’ın şu sözlerine: “ve ellerini kavuşturarak. Tanrı olan yüce adama dua etti”[456] İşte “Tanrı” teriminin mayasız ayin ekmeğine uygulanmasının inancı zedeleyebilmesine ilişkin bir örnek: Coutances piskoposu, Saint-Denis’te *missa* ayini yapmaktadır. Göğe yükselme bölümüne gelindiğinde, Kilisenin içinde dolaşmakta olan Paris tüccar kâhyası Hugues Aubriot’ya saygı duruşunda olmasının gerekliği hatırlatılır. Fakat sert bir adam olan Hugues, Sarayda oturan bir piskoposun tanrısına inanmadığı cevabını verir.[457] Kutsal şeylerle olan içli dışlılık ve onları somut bir şekilde temsil etme isteği, hiçbir alaysılama niyeti olmamasına rağmen, bize saygısızlık olarak gözüken anlatımlara götürmekteydi. Bakire Meryem’in, Teslisin görülebilmesi için karnı açılan küçük heykelleri vardı. Burgonya dükünün envanterlerinde, bunlardan altından ve değerli taş kakmalı bir tanesinden söz edilmektedir.[458] Gerson, bunlardan bir tanesini Paris’te karmelit rahibelerinde görmüştür. Onları kınamaktadır, ama esrarın bu kadar kaba bir şekilde anlatılmasından ötürü değil de, Teslis’i Meryem’in ürünü olarak gösterme sapkınlığından ötürü.[459]

Hayatın tümü dinle o kadar doluydu ki, ruhani olanla dünyevi olan arasındaki ayırım, her an gözden kaçırılma tehlikesini taşmaktaydı. Bir yandan olağan hayatın herşeyi kutsallaştırılırken, öte yandan da gündelik hayata ayrılmaz bir şekilde bağlanan kutsal şeyler aşağılara inmekte ve sıradanlaşmaktaydılar. Daha önce Innocents (Masumlar) mezarlığından, şu çirkin ölüler kermesinden, bütün bakışlara açık kemikliklerden söz etme fırsatımız olmuştu. Bu korkunç yerde kendini duvarın içine ördürten münzevi kadından daha korkunç birşeyi hayal etmek mümkün müdür? Ama o çağı yaşayanların kanaatlerini okuyalım: “münzevi kadınlar, yepyeni küçük bir evde yaşamaktadırlar, onları duvar içine örerken güzel bir vaaz

verilmektedir; kraldan, sekiz taksitte ödenen yıllık sekiz liralık bir maaş almaktadırlar”[460] Bunların sahte sofular oldukları söylenmeyecek midir? Ama dinsel vurgu nerededir? En rezil ev işlerine (fırın yakmak, inek sağmak, kazan temizlemek) bir günah bağış belgesi eklendiğinde, dinsel vurgu nerededir?[461] 1518’de Bergen-op-Zoom’da düzenlenen bir piyangoda, değerli armağanlar ve günah bağış belgeleri kazanılabilmekteydi.[462] Hükümdarların kente girişlerinde, o kentin sunaklarındaki değerli kutsal emanet muhafazaları sokak köşelerinde, pagan çıplaklıklar içeren dindışı temsillerle birarada olmak üzere yola çıkıyorlardı.[463] Dinsel ile dünyevinin birbirlerine karışmaları, iyi bilinen, aynı melodilerin sırasıyla kutsal uygulamalarda ve dindışı işlerde kullanılmaları olgusu tarafından örneklendirilmişini Guillaume Dufay, *missa*larını dünyevi şarkıların temalarından hareketle bestelemiştir: “Çok eğleniyorum”, “Eğer yüzüm sarıysa”, “Silahlı adam”.

Dinsel terminolojiden dindışı terminolojiye sürekli bir geçiş olmaktaydı. Dünyevi şeyleri ifade etmek üzere dinden kelimeler alınmakta, bunun tersi de yapılmakta ve bu durumdan kimse rahatsız olmamaktaydı. Lille Muhasebe Dairesinin kapısında, nihai yargılama esnasında herkesin nasıl hesap vereceğini hatırlatan şu dizeler yer almaktaydı:

Lors ouvrira au son du buysine,
Sa generale et grant chambre des comptes.[464]
Borazan sesiyle (Tanrı) açacak,
Büyük ve genel hesap odasını.

Öte yandan, bir turnuva, peşinden afların geleceği bir tören gibi düzenlenmektedir.

Oez, oez, loneur et la louange
Et des armes grandisime pardon.[465]
Dinleyin, dinleyin, şeref ve övgü
ve silahlara en büyük af

Beklenmedik bir rastlantı sonucu, *mysterium* (esrar) ile *ministerium* (kralın hizmetinde görev) kelimeleri “*mistere*” kelimesinde birbirlerine karışmışlardır; bu eşseslilik, esrarın anlamının gündelik dilde kaybolmasına yol açmaktaydı; Ağlama Çeşmesi’ndeki silahlı geçit töreninde kullanılan

tekboynuzlar, kalkanlar ve mankenler bile dahil herşeye *"mistere"* denilmiştir.[466]

Doğanın ve tarihin gerçeklerinin imge ve önbelirti olarak kullanıldıkları tanrısal simgesellikte olduğu gibi, krallığa yönelik saygının dinsel eğretilemeler halinde ifade edildiğini görüyoruz. Louis d'Orléans'ın katledilmesinin davası görülürken, savunma makamı, dükün gölgesini oğluyla konuşur bir şekilde sahnelemiş ve ona şu sözleri söyletmiştir: "Yaralarıma bak ve aralarından beş'inin özellikle gaddarca ve öldürücü olduğuna dikkat et".[467] Böylece kurban, Isa kılığına bürünmektedir. Chalon piskoposu Jean Germain, Korkusuz Jean ile Tanrının Kuzusu'nu kıyaslamakta tereddüt etmemektedir.[468] İmparator III. Friedrich, oğlu Maximilian'ı Marie de Bourgogne'la evlenmesi için Alçak Ülkeler'e gönderinken, Molinet tarafından, oğlunu yeryüzüne gönderen Baba Tanrı'ya benzetilecektir. Aynı yazar, imparatorlarının Maximilian ve genç Yakışıklı Philippe'le kentlerine girdiğini görünce sevinçten sağlayan Brüksellilere şunları söyletmiştir: "Teslisin imgesini görünüz, Baba, Oğul ve Ruhül Kudüs". Marie de Bourgogne'a, "bekaretin timsali" olarak, Bakire Meryem'e layık bir çiçekten taç sunmuştur.[469] Bu saraylı yazar, başka bir yerde "hükümdarlar tanrısallaştırmayı hiç de istemiyorum" diye eklemektedir.[470] Bu herhalde gerçek dalkavukluktan çok, içi boş parlak bir sözdür, ama gene de kutsal simgelerin gündelik kullanım tarafından değersizleştirildikleri gerçeğini ortadan kaldırmamaktadır. Bir hükümdar şairinin bu durumda eleştirilecek bir yanı kalır mı? Gerson bile, vaazlarında, dinleyicileri arasında bulunan krallık ailesine, sıradan ölümlülerinkinden bir mertebe daha yüksek koruyucu melekler biçmektedir.[471]

Laubalilik ile saygısızlığı ayıran mesafe, dinsel terminolojinin, yukarıda gösterdiğimiz üzere aşka ilişkin şeylere uygulandığı gün aşılmıştır. *Quinze joyes de mariage*'ın (Evliliğin Onbeş Sevinci) yazan, kitabının adını Bakire Meryem'in on-beş sevincini düşünerek koymuştur.[472] *Roman de la Rose* savunucularının *"partes corporis inhonesta et peccata immunda atque turpia"* (vücudun utanılacak ve kirli parçalarını) işaret etmek için kutsal terimleri kullanmaları da anlamlıdır.[473]

Dinsel ve estetik duyguların birbirlerine tehlikeli bir şekilde yaklaşmalarının, eskiden Melun Notre-Dame kilisesindeki iki kanatlı bir tablonun bir parçası olan ve Fouquet'ye atfedilen Madonna'dan daha çarpıcı bir örnek yoktur. Bu iki kanatlı tablo parçalanmıştır; Anvers Madonna'yı, Berlin de bağışçı Etienne Chevalier'yi aziz Stephan'la birlikte temsil eden kanadı almıştır. XVII. yüzyılda Denis Godefroy, o saraylarda bile eski olan bir geleneği derlemiştir; buna göre, Madonna, Etienne Chevalier'nin tutkulu bir aşka düştüğü ve bunu saklamadığı, kralın metresi Agnins Sorel'in çizgilerine sahiptir. Tabloda, modaya uygun olarak alnı çıkık, kılları yolunmuş, göğüsleri yuvarlak, boyu uzun ve ince bir kadın vardır. Esrarlı çehresinin garip ifadesi, mavi ve kırmızı gergin küçük melekler; herşey bu resme diğer panodaki aziz ile bağışçının ağır başlı portreleriyle zıtlayan bir imansızlık havası vermeye katkıda bulunmaktadır. Godefroy, mavi kadifeden geniş çerçevenin üzerinde, altın ve gümüş "aşk gülleri"yle dikilmiş incilerden oluşan E'ler görmüştür.[474] Bu, Rönesansın aşamayacağı bir günaha yönelik kutsala saygısızlıktır.

Dinsel âdetler görülmemiş bir saygısızlık içindeydiler. *Motet* danslarında kullanılan *Baisez moi, rouges nez* (Kırmızı burunlar, öpün beni) gibi, dindışı şarkılar, bazen aralarına ilahilerin sözleri karıştırılarak söylenmekteydiler.[475] İyi Philippe'in evlilik dışı oğlu David de Bourgogne, Burgonya dükünün piçi olan kardeşinin onunla Amersfoort'ta buluşmaya gelirken beraberinde getirdiği, savaşçı soylulardan oluşan maiyetinin ortasında Utrecht piskoposluk tacını giymiştin Yeni piskoposun kendi de, "tıpkı ülke fetheden, laik bir hükümdarın olacağı gibi" baştan aşağı zırh kuşanmış durumdadır. Bu sözleri söyleyen Chastellain'in durumu onaylamadığı açıkça görülmektedir. Donanımı üzerinde olduğu halde katedrale giden yeni piskopos, ana sunakta dua etmek için bir haç ve sancak dini geçidinin ortasından geçerek içeri girmiştir.[476] Frizyalı hümanist Rolodphe Agricola'nın babası, Selwert manastırının başrahibi seçildiği gün, nikahsız karısının ona bir erkek çocuk doğurduğu haberini almıştır. "Öyleyse bugün iki kere baba oldum, Tanrı beni kutsasın!" demiştir.[477] O çağın insanları, dine karşı artan saygısızlığı, yakın tarihlerde ortaya çıkan bir kötülük saymışlardır:

On souloit estre, ou temps passé,

En l’église benignement
A genoux en humilité,
Delez l’autel moult closement,
tout nu le chief piteusement;
Mais au jour d’uy, si comte beste,
On vient â l’autel bien souvent
Chaperon et chapel en teste.[478]
Geçmiş zamanlarda olunurdu,
Kilisede kibar
Tevazu içinde dizler üstünde,
Sunağın yanında sıkışık,
Hepsi de mümince başını açmış olarak;
Fakat şimdi hayvanlar gibi,
Sunağa sıklıkla gelinir
Kafada külah ve şapkayla.

Nicolas de Clemanges, çok az kişinin bayramlarda *missa’ya* gittiğinden yakınmaktadır. Ayine sonuna kadar katılmamakta ve parmaklarını kutsal suya batırmak, bakire Meryem heykeli önünde diz kırmak veya bir aziz heykelini öpmekle yetinmektedirler. *Missa*’nın göğe yükselmesi bölümüne kadar kalırlarsa, sanki İsa’ya bir iyilikte bulunmuşcasına şişinmektedirler. Sabah ve akşam dualarında, papaz yardımcısıyla tek başınadır.[479] Köyün senyörü, papazı *missa’*yı başlatmak üzere, karısının kalkıp giyinmesine kadar bekletmektedir.[480] Büyük bayramlar, hatta Noel bile sefahat, kumar, küfür ve kutsala saygısızlık eden sözler içinde geçmektedir. Halk bu hareketlerinden ötürü azarlandığında, hemen senyörleri, ruhbanı ve kilise ulularını örnek olarak göstermektedir.[481] Bayram arefelerinde, kiliselerde en serin şarkılar söylenerek dans edilmektedir; papazlar geceyi küfür ederek ve zar atarak geçirmektedirler.[482] Ahlakçılar durumu çok mu karanlık görmektedirler? Hayır. Belki bu değerlendirmeyi teyid etmektedirler. Strasbourg meclisi hesapları, Saint Adolphe yortusu arefesinde kilisede “dualar ederek sabahlayanlar” için yapılan, yıllık 1.100 litrelik şarap bağışını zikretmektedirler.[483] Denys le Chartreux, *De modo agrendi processiones*[484] adlı incelemesinde, her yıl yapılan dinsel geçit töreninin yol açtığı

düzensizliklerin nasıl giderileceğini kendine soran bir belediye meclisi üyesine cevap vermektedir. Meclis üyesi her değişikliğe karşı çıkmalıdır, çünkü dinsel geçit töreni, doyurulacak ve barındırılacak insanları çektiği için kent açısından bir kar kaynağıdır. Suiistimalleri meşrulaştırmak üzere eski örfe başvurulmalıdır. Chastellain, Gand kenti halkının Houthem'de aziz Liévin'in kalıntılarının saklandığı sandıkla birlikte yaptıkları dinsel geçit töreninin içine düştüğü yozlaşmadan yakınmaktadır. Eskiden kentin Önde gelenleri bedeni "büyük ve yüksek resmiyet ve saygı" içinde taşıma adetine sahiplerken, bugün "bir kulağı kesikler ve haydutlar kalabalığı" söz konusudur demektedir. Bunlar sandığı şarkı söyleyerek ve bağrışarak, "binlerce sapkınlık yaparak ve hepsi de sarhoş" bir durumda taşımaktadırlar. Üstelik silahlıdırlar "ve geçtikleri her yerde, zincirinden boşanmışcasına tecavüzlerde bulunmakta ve görmeden inanılmayacak birşey olarak, bütün bunları tam da bugün, taşıdıkları bedenin gölgesinin altında yapmaktadırlar".[485]

Kiliseye gitmek, toplumsal hayatın önemli unsurlarından birini meydana getirmektedir. Buraya; kasılmak, mertebe, saygınlık ve kibarlık rekabeti yapmak için gelinmektedir. Genç bir senyör içeri girdiğinde, Madame ayağa kalkarak onu dudaklarından öpmekte, bu arada papaz hamursuz ekmeği kutsamakta ve halk da tapınmaktadır.[486] Kilisede ayin esnasındaki çene çalmalar, gezinmeler alışılmış şeyler haline gelmiş olmalıdırlar.[487] Genç erkek ve kızların kiliseyi buluşma yeri olarak kullanma adeti o kadar yaygındır ki, buna yalnızca ahlakçılar kızmaktadırlar. Nicolas de Clemanges, gençlik kiliseye yalnızca saç tuvaletlerini ve açık gerdanlarını gösteren kadınları görmeye gelmektedir diye haykırmaktadır.[488] Namuslu Christine de Pisan, aşık gence bütün saflığı içinde şunları söyletmektedir:

"Se souvent vais ou moustier,
C est tout pour veoir la belle
Frensche com rose nouvelle".[489]
"Eğer kiliseye sık gidiyorsam,
Tamamen görmek içindir güzeli,
Yeni kopmuş bir gül gibi taze.

Kilise, sevgilisine kutsanmış su ya da “barış” sunan, yanında diz çökerek onun için bir mum yakan genç adamın küçük aşki hizmetlerinden daha ağır kutsala saldırılardan muzdaripti.[490] Fahişeler, buraya hiç utanmadan müşteri bulmaya geliyorlardı.[491] Bayram günlerinde kilisenin içinde bile, gençleri yozlaştıran açık saçık resimler satılıyordu ve vaazlar bu kötülük karşısında yetersiz kalıyorlardı.[492] Kilise ve sunak, utanmazca eylemlerden ötürü defalarca kirlenmişti.[493]

Hac ziyaretleri de, her türden eğlence ve aşk macerası fırsatlarıydılar. Bunlar, edebiyatta çoğu zaman zevk yolculukları olarak ele alınmışlardır. Şövalye de la Tour Landry, turnuvalara ve hac ziyaretlerine giden zevk düşkünü harımlardan söz etmekte; hac ziyaretlerine bir aşk buluşmasının bahanesi olarak katılan kadınlardan örnekler vermektedir: “Ve bu, kutsal yolculuklara kesinlikle çılgınca zevk için çıkamaması gerektiğine ilişkin iyi bir örnektir”.[494] Nicolas de Clemanges da aynı kanıdadır: bayramlarda uzak kiliselere hac ziyaretine gidilmektedir, ama bu bir adağı yerine getirmekten çok, daha serbestçe günah işlemek içindir. Bu ziyaretler bir kötülük kaynağıdırlar; çünkü kutsal yerlerin yakınlarında, genç kızları çeken kadın muhabbet tellalları bulunmaktadır.[495] *Quinze joyes de mariage’da,* kadın küçük bir tatil arzular ve kocasına, hamileyken ona söz verdiği yolculuğa hâlâ çıkamadıkları için çocuğun hasta olduğunu söyler.[496] VI. Charles’ın Bavyeralı İsabeau’yla olacak düğününün hazırlıkları bir de hac ziyareti içermektedir.[497] Ciddi insanların bu yolculuklarda hiçbir yarar görmemelerinde şaşılacak birşey yoktur. Thomas, Kempis’e, bu yolculukları sık yapanlar nadiren *aziz* olurlar demektedir; ve Friedrich von Hailo *contra peregrinantes* (hacılara karşı) bir inceleme yazmıştır.[498]

İmana, gündelik hayatla olan bu yüzsüz karışma aracılığıyla yapılan bütün saygısızlıkların içinde, gerçek imansızlıktan daha çok safçasına laubalilik vardır. Yalnızca, dinsel duygunun nüfuz ettiği ve imanı kendiliğinden birşey olarak kabul eden bu toplum, bu aşırılığa ve yozlaşmaya tanık olur. Bir dilenci keşişin söylediğine göre, yarı yarıya bozulmuş dinsel uygulamaların rutinini izleyen aynı kişiler, en kutsal heyecanlara da sahip olabiliyorlardı.

Küfür etmek gibi aptalca bir günah, ancak derin bir imandan kaynaklanabilir. Çünkü kökeni itibariyle bilinçli bir yemin olarak, tanrının varlığının en küçük şeylerde bile hissedildiğinin kanıtıdır. Gücünün üzerindeki işlere kalkışıldığı kanaati, yemine günaha eğilim yanını vermektedir. Daha sonraki dönemde bu duygular hafifleyince, küfür sıradan bir kabalık haline gelmiştir. Orta Çağın sonunda, henüz yavuzluğun ve gururun sivriliğine sahiptir, yani fiilen aristokratlara özgüdür. Senyör, köylüye "Hey, ruhunu şeytana veriyorsun ve Tanrıyı inkâr ediyorsun, oysa soylu değilsin"[499] demektedir. Deschamps, küfür adetinin sıradan insanlara yayıldığını farketmektedir:

Si chetifn ya qui ne die:

Je renie Dieu et sa Mere.[500]

Çok sıradan biri, ama gene de diyor:

Tanrıyı ve annesini inkâr ediyorum.

Yakası açılmadık küfürler bulma konusunda yarış vardır: Bu yüzsüz sanatta öne çıkan, üstat olarak onurlandırılmaktadır.[501] Deschamps, "bütün Fransa (önce) Gaskon ve İngiliz tarzında küfür ediyordu, sonra Bröton tarzı (egemen oldu) ve şimdi Burgonya tarzı (geçerlidir)" diye yazmıştır. Kullanılan küfürleri içeren çifte bir balad yazmış ve mümince bir cümleyle bitirmiştir. Küfürlerin en beteri, şu Burgonya sövgüsüdür: "Tanrıyı inkar ederim";[502] bu, "çizmelerden vazgeçerim" ile yumuşatılmaktadır *(renier:* hem inkar etmek, hem de vazgeçmek). Burgonyalıların küfürbaz olma gibi bir ünleri vardı. Zaten Gerson, çok Hıristiyan olmasına rağmen, tüm Fransa'nın, salgın hastalık, savaş ve kıtlık nedeni olan bu korkunç günahı diğer bütün ülkelerden daha fazla işlediğini bildirmektedir.[503] Daha hani bir biçimde olsa da, keşişler bile küfür etmektedirler.[504] Pierre d'Aily, Constance ruhani meclisinde,[505] bu kötülükle mücadele edilmesi için ısrar etmiştir. Gerson, emirnamelerin yenilenmesini, ama bunların gerçekten uygulanabilmeleri için daha hafif cezalar öngörmelerini istemiştir. Nitekim 1397'de, 1269 ve 1347 tarihli eski emirnameleri tekrar yürürlüğe koyan bir krallık emirnamesi yayınlanmıştır; fakat bu emirname, dudak yarmak ve dil kopartmak gibi aşırı ve uygulanamaz cezaları yeniden yürürlüğe sokmuştur. Emirnamenin yer aldığı sicilin kenar bölümünde, "şimdilerde (1411) bu

dine saygısızlık, krallığın tümünde cezalandırılmadan kalan bir adet halindedir" diye bir not yer almaktadır.[506]

Gerson, dine saygısızlık psikolojisini bilmekteydi. Günah çıkartıcı olarak edindiği deney, ona dine saygısızlık içeren sözler sarfetme arzusuyla alt üst olmuş gençleri görme fırsatı vermişti. Onlara, zayıflıkları nedeniyle, tanrının ve azizlerin seyrine fazla dalmamalarını tavsiye etmiştir.[507] Burgonyalılar gibi alışkanlık olarak küfür edenleri de tanımaktadır: bunlar yeminin bozulması sayılmaz, çünkü bir yemin nitelikleri yoktur.[508]

Safça laubalilikten bilinçli saygısızlığa geçiş anını yakalayamıyoruz. Daha XV. yüzyılda yerleşik inançlara karşı çıkan biri olarak gözükmek ve müminlerle alay etmekten hoşlanılmaktadır.[509] *Yüz Yeni Hikâye'*deki anlatıda olduğu gibi, masal anlatıcılar ciddiyetten uzak ve kayıtsızdırlar. Bu anlatıda, papaz köpeğini kutsanmış toprağa gömer ve ona şöyle hitap eder: "İyi köpeğim, tanrı taksiratını affetsin!". Zaten köpek doğrudan '(köpekler cenneti"ne gitmektedir.[510] Sahte sofuluktan iğrenilmektedir; ikiyüzlüleri ifade eden "*papelard*" kelimesi, o çağın laik yazarlarınca sıklıkla kullanılmaktadır. Atasözü, "yeni melek, eski şeytan" demekteydi veya iyi okul Latincesiyle, "*Angelicus Ju venis senibus sathanizat in annis*". Gerson, bu bakışların, bu hareketlerin ve bu dilin saygısızlığını öven bu cins sözler aracılığıyla gençliğin yoldan çıkartıldığını söylemektedir. Ve şeytana benzemek isteyen genç bir adamdan ne beklenebilir ki?[511]

Gerson, halk açık saygısızlık ile aptalca saflık arasındaki orta noktayı korumasını artık bilmiyor demektedir. Çoğu zaman hasta veya delilerin fantezilerinden ibaret olan her tür ifşa ve kehanete inanmakta, sonra gerçek ifşalarla şereflendirilmiş ciddi bir din adamı bir kez yanıldığında, onu düzmece ve sahte mümin olarak adlandırmakta ve hepsini birden ikiyüzlü sayarak, artık hiçbir din adamına kulak asmamaktadır.[512]

İmansızlık olaylarının çoğunda, dinsel kavram ve biçimlerle tıkabasa dolu bir hayatın içinde birdenbire eksik kalan şey dinsel gerilim olmaktadır. Orta Çağın tümü boyunca, kendiliğinden inançsızlık örnekleri çok sayıdadır.[513] Bu örneklerde doktrininin teolojik düşüncelerle reddinden çok, i bir tepki söz konusudur. Gizli inançsızlığın kendiliğinden bilinç haline dönüşerek kendini açık etmesi de nadir değindir: komutan Bétisac ölürken,

arkadaşlarına “Yakışıklı senyörler, ruhani ilişkilerimi ve vicdanımı gözledikten sonra Tanrıyı kızdırdığımı sanıyorum, çünkü uzun bir süre hep imana karşı çıktım ve Teslis’in tek bir kelimesine bile veya Tanrının Oğlu’nun göklerden bir kadının etten meydana gelen gövdesine girmek üzere inerek kendini küçülttüğüne inanmadım; ve inanıyor ve söylüyorum ki, öldüğümüzde *ruh* diye birşey yok. Bu kanaati kendi bilincime sahip olduğumdan beri korudum ve sonuna kadar koruyacağım”.[514]

Paris tüccar kâhyası Hugues Aubriot, müthiş bir papa-karşıtıdır; sunağın kutsallığına inanmamakta, bununla alay etmekte, Paskalya yortusu yapmamakta ve günah çıkartmamaktadır.[515] Jacques de Clerq, birçok soylunun, ölüm tehlikesi karşısında yapılması gereken kutsal yağla oğulma uygulamasını bilinçli bir şekilde reddetmesinden söz etmektedir.[516] Lille kâhyası Jean de Montrueil, bilgin dostlarından birine şöyle yazmıştır: “Dostumuz Ambroise de Miliis’i tanıyorsunuz; din, inanç, kutsal yazılar ve Kilise’nin emirleri konusunda ve özellikle de bizzat Epikuros’un kendinin katolik olduğunu söyleyebileceği konusunda neler söylediğini sıklıkla duymuşsunuzdur. İşte bu adam bugün tamamen dindar oldu”. Fakat Ambroise de Miliis’e, inançsızlığı döneminde, mümin bir zihniyete sahip bir ön-hümanist çevrede hoşgörü gösterildiğini kabul etmek gerekir.[517]

Bu tekil inançsızlık olaylarını, Rönesansın edebi ve yüzeysel paganlığıyla ve XIII. yüzyıldan itibaren İbn Rüşd etkisiyle üst sınıflarda yeşeren ölçülü Epikurosçulukla karıştırmamak gerekir. Bunları, ister Turlupinler, isterse özgür düşünce biraderleri olsun, mistisizmle panteizmi ayıran sınırı aşmış olan fakir sapkınların tutkulu redleriyle de özdeşleştirmemek gerekir. Bu olgulardan ileride söz edeceğiz. Şu an için dinsel temsiller, biçimler ve dışsal adetler alanında kalmak durumundayız.

Kitlelerin safçasına dinsel bilinçlerinin, iman karşısında entellektüel kanıtlara ihtiyacı yoktu: kutsal şeylerin bir tek görülebilir bir imgesinin varlığı, onun hakikiliğini kanıtlamaya yetmekteydi. Teslisin, cehennem ateşinin, sayılamayacak kadar çok azizin heykel veya resim halindeki temsilleriyiz onların gerçekliğine olan inanç arasında en ufak bir kuşkuya yer yoktu. Bütün bu gösterimler, hemen iman konusu haline geliyorlardı. Bunlar, vurgulu çerçeveleri ve canlı renkleriyle, Kilise’nin isteyebileceği

bütün gerçeklik içinde, hatta bundan biraz daha fazlası halinde, zihinlere nakşoluyorlardı.

Oysa, iman, doktrinin maddi temsiline fazlasıyla doğrudan bağlı olduğundan, dinin farklı unsurlarının kutsallık doğa ve dereceleri arasında artık nitelik ayırımı yapılamaması tehlikesi ortaya çıkar. Görüntü tek başına, müminlere Tanrıya tapmanın gerektiği ve azizlere sadece saygı gösterilmesi gerektiğini öğretmez. Psikolojik işlevi, canlı bir gerçeklik kanaati ile derin bir saygı duygusu uyandırmaktadır. Bu durumda, görüntülerin anlamını ve bunlara atfedilmesi gereken önemi tanımlama işi Kilise'ye düşmektedir. Kilise'nin bakış açısı katışıksız ve yüksekti. Kişisel eşya veya beden kalıntılarının varlığı nedeniyle azizlere saygı gösterilmesi doğal hale geliyordu. Onlara *"per imitationem et reductionem ad Deum"* övgü ve şan atfedilmesine izin verilmekteydi. Ayın şekilde, gösterilen saygının nesnesinin sonuçta Tanrı olması koşuluyla, resimlere, kutsal emanetlere, kutsal yerlere, Tanrıya adanmış şeylere saygı göstermek mümkündür.[518]

Evliya ile Kilise tarafından aziz ilân edilen arasındaki teknik ayırım, azizliğin kaygı verici bir biçimselliğe rağmen resmi Kilise kararıyla örgütlenmesi, Hıristiyanlık zihniyetine ters düşmüyorlardı. Kilise, evliya ile aziz arasında başlangıçta varolan eşitliğin ve Kilise kararıyla aziz yapmanın yetersizliğinin bilincindeydi. Gerson, "Sonsuz sayıda azizin olduğuna ve her gün olmakta olduğuna, ama bunların Kilise tarafından aziz ilân edilmediklerine inanmak mümkündür" demektedir.[519] Tanrının ikinci emri, görüntüleri (heykel, resim vb.) açıkça yasaklamaktaydı. Kilise ise bunları meşru saymaktaydı: İsa'nın bedene bürünmesinden önce bu yasağın gerekli olduğunu söylemekteydi. İsa'dan önce Tanrı tamamen saf bir ruh halindeydi; ama İsa, yeryüzüne gelerek eski yasayı yürürlükten kaldırmıştı. Ancak Kilise, bu aynı emrin ikinci kısmına sarsılmaz bir şekilde sadık kalmayı sürdürmekteydi: *"Non adorabis ea neque coles"*. "Görüntülere tapmıyoruz; temsil edilene şan ve hayranlık götürüyoruz, yani görüntüsü onun temsili olan Tanrıya veya onun azizine".[520] Görüntüler, sıradan cahil halka, inanmaları gereken şeyleri göstermekten başka birşeye yaramazlar.[521] Bunlar, cahillerin kitaplarıdır.[522] Ve Villon, bu düşünceyi annesinin şerefine yazdığı *Ballade de Notre-Dame'de* ifade edecektir:

Femme je suis povrette et ancienne,

Qui rien ne sçai; oncques lettres ne leuz;
Au moustier voy, dont suis paroisienne,
Paradis paint, ou sont harpes et luz,
Et ung en fer ou dampnez sont boulluz:
L'ung me fait paour, l'autre joye et liesse...[523]
Fakir bir yaşlı kadınım,
Hiçbirşey bilmeyen, tek bir harf bile okuyamayan;
Cemaatinden olduğum kilisede gördüm,
Harp ve lavtaların olduğu cennetin resmini,
Ve lânetlilerin haşlandıkları bir cehennem:
Biri beni korkuttu, diğeri sevinç ve coşku verdi...

Kilise, bu bol resimli kitabın basit insanlar için oluşturduğu tehlikeden asla kaygılanmamıştır; oysa bu kitap, onlara Kutsal Yazılar'ın kişisel yorumundan çıkacak doktrinden uzaklaşmalar için çokça malzeme sunmaktadır. Orta Çağda kilise, cehaletten ötürü günaha girerek, görüntülere meşru düzeyden daha fazla itibar edenlere karşı hep hoşgörülü olmuştur. Gerson, yeter ki Kilise'nin istediği gibi davranmaya niyetleri olsun demektedir.[524]

Kilise'nin, azizlere tapınma, onları görevliler olarak değil de aracılar olarak kabul etme yasağını hangi noktaya kadar kendi bütünlüğü içinde tutabildiği sorusuyla ilgilenmeyeceğiz. Bu, bizim yetki alanımıza girmeyen bir dogma tarihi sorusudur. Fakat acaba Kilise, halkı doğrudan azizlere tapınmaktan uzaklaştırmayı ne ölçüde başarabilmiştir? Başka bir ifadeyle, Azizler Orta Çağın halk inanışı içinde hangi gerçekliğe, hangi temsil etme gücüne sahiplerdi? Bu sorunun tek bir cevabı vardır: azizler o denli gerçek, maddi ve cari dinin o kadar alışılmış figürleriydiler ki, yüzeysel veya duyusal cinsten bütün dinsel dışavurumları kendilerine çekmekteydiler.

Derin duyarlıklar İsa'ya veya annesine yönelirken, koskoca bir saf inanç ve hayal yığını azizlerin çevresinde billurlaşmaktaydı. Herşey onları bildik ve canlı kılmaya katkıda bulunmaktaydı. Halkın hayal gücü azizlere sahip' çıkmıştı: azizlerin kendilerine özgü biçim ve yüklemleri vardı, onların korkunç şehadetleri ve şaşırtıcı mucizeleri bilinmekteydi. Aynen halk gibi giyinmişlerdi. Messire aziz Roch'a veya messire aziz Jacques'a, hergün vebalı veya hacı kişisinde rastlanmaktaydı. Azizlerin kıyafetleri, Rönesansa kadar zamanın modasını izlemeye devam etmiştir. Hıristiyan

sanatı bu dönemde azizleri klasik kıyafetlere büründürerek, halkın hayal gücünden kopartmış ve onları, müminlerin fantezisinin artık doktrinin katılığına zarar veremeyeceği daha yüksek bir kürenin içine yerleştirmiştir.

Azizlerin çok maddeci bir şekilde kavranışı, onların bedenlerinin parçalarının meydana getirdiği kutsal emanetlere tapınılması aracılığıyla ikiye katlanmaktaydı. Bu tapınma, kilise tarafından uzun bir süreden beri izin verilen ve teşvik edilen bir uygulamaydı. Maddeye bu bağlılık, gerçekten şaşırtıcı aşırılıklara yol açmıştır. Kutsal emanetler söz konusu olduğunda, Orta Çağın gürbüz imanı hiçbir hayal kırıklığı, hiçbir kutsala saldırı karşısında gerilememektedir. Umbrialı dağlılar, 100 yıllarına doğru münzevi evliya Romuald'ı öldürmeye kalkışmışlardır, çünkü kemiklerini kaybetmeyi istememişlerdir. Aynı duygularla yüklü olan Fossanova manastırı keşişleri, burada ölen Aquinolu aziz Tommaso'nun kafasını kesmişler, üstadın bedenini hazırlamışlar, onu kelimenin tam anlamıyla kavurma yapmışlardır.[525]

Macaristanlı azize Elizabeth'in gömülmesinden önce, sofular onun yüzünü örten çamaşırı kesmişler ve yırtmışlar, saçlarını, tırnaklarını, hatta göğüs uçlarını kesmişlerdir.[526] VI. Charles, bir bayram töreninde atası aziz Louis'nin kaburga kemiklerini dağıtmıştır: Pierre d'Aily'ye, amcaları olan Berry ve Burgonya düklerine birer tam kaburga; yüksek Kilise mensuplarına da paylaşmaları için bir kemik. Ruhban, bu paylaşma işine yemekten sonra girişmiştir.[527]

Azizlerin çok bedensel ve çok bildik görünüşleri, çok sınırlı çehre özellikleri, herhalde doğaüstü görüşler ve olgular alanında küçük bir yer işgal etmelerinin nedeni olmuştur. Orta Çağda azizlere ilişkin olarak sahip olunan fikirle, gizli şeylerin görülmesinin, işaretlerin, hayaletlerin bolca çoğalması arasında pek fazla bir ilişki yoktur. Doğal olarak istisnalar vardır. Azizlerin zuhur etmesinin en destekli örneği, Jeanne d'Arc'a gözüken başmelek aziz Mihail, azize Catherine ve azize Marguerite'tir. Öte yandan, Jeanne'ın zihninde melekleri görmesinin ancak yavaş yavaş ve belki de ilk önce davası görülürken sorgulanması sırasında tamamlanmışa benzemektedir. Başlangıçta, ad vermeden yalnızca "Meclisimden söz etmiştir; bu meclisteki azizlerin adlarını ancak daha sonraları belirlemiştir.[528]

Bamberg yakınlarındaki Frankenthal'de 144'da meydana gelen ünlü "görme" olayında, genç çoban, hepsi de birbirinin aynı olan ve ona yardımcı azizler olduklarını *söyleyen* ondört "küçük melek" *görür,* oysa bunların resimleri yapıldığında herbirine ayrı ve kendine özgü biçimler verilmektedir. Halkın olağanüstü olaylara ilişkin dünyası, melekler ve şeytanlarla, ölülerin gölgeleriyle, beyazlı kadınlarla doludur, ama burada azizler yer almamaktadırlar. Azizlerin hayallerinin görülmesine ilişkin olaylar, çoktan bazı edebi veya Kiliseden kaynaklanan yorumlara uğramışlardır. Aziz, halkın batıl itikatları arasında, her tür edebi veya dinsel etkiden bağımsız olarak, ancak istisnai bir rol oynamaktadır. Örneğin Gand'da aziz Bertoul'ün rolü böyle olmuştur. Bir felâket kaçınılmaz olduğunda, St. Pierre manastırındaki "çok sağlam ve çok güçlü" tabutuna çarpmaktadır. Bu uyarıya bazen hafif bir deprem eşlik etmekte ve kenti öylesine dehşete düşürmektedir ki, felâketi önlemek üzere hemen geçit törenleri düzenlenmektedir.[529]

Fakat dehşet genel olarak, bir kefen içinde dolaşan veya göksel bir parlaklıkla kuşatılmış olarak beliren belirsiz biçimlere veyahut aşırı duyarlı beyinlerden kaynaklanan canavarlara bağlanmaktadır. Çok belirgin çehresi olan, çok bildik yüklemleri ve çizgileri bulunan, kiliselerde resim ve heykelleri görülen aziz, esrardan yoksundur. Doğaüstünden duyulan korku, bu olayların belirsizlik karakterinin içinde yatmaktadır. Bunlar belirgin bir biçim aldıklarında, bu hemen bir sükûnet duygusu uyandırmaktadır. Azizlerin alışılmış figürleri, yabancı bir kentte karşılaşılan güvenlik görevlisinin rahatlatıcı etkisinin aynını meydana getirmektedirler. Onlara ilişkin tapını ve özellikle de temsilleri, eğer deyim yerindeyse, İsa'nın seyrinin ve İsa sevgisinin aşırılıkları ile Şeytana esir düşme hezeyanının dehşetleri arasındaki sakin ve evcil bir tarafsız iman alanı yaratmaktaydı. Azizlere gösterilen saygının, dinsel aşırılıkları ve kutsal korkuyu kanalize ederken, Orta Çağın taşkın imanının üzerinde iyi bir sakinleştirici etkisi yaptığını iddia etmek fazla mı cesurca olur? Maddi temsilin tam ve belirli olması sayesinde, azizler tapınısı imanın dışsal gösterimleri alanında bir yere sahiptir. Bu tapını, ilahiyattan çok halkın hayal gücünün etkisine maruz kalmaktadır. Bu etki ona saygınlığından birşeyler kaybettirmektedir. Orta Çağın sonlarına doğru Aziz Yusuf'a yönelik olan özel tapını, bu açıdan karakteristiktir. Bu tapınıyı, Bakire Meryem tapınısının sonucu ve karşılığı

olarak kabul etmek mümkündür. İsa’yı büyüten babaya yönelen açık ilgi, eğer deyim yerindeyse, Meryem’e yönelik yüceltme ve aşkın karşıtıdır. Bakire Meryem’in figürü yükseldikçe, Yusuf’unki karikatüre dönüşmekteydi. Plastik sanatlar, ona gülünç köylününkine yaklaşan bir tip biçmekteydiler. Melchior Broederlam’ın Dijon’daki iki kanatlı tablosunda böyle görülmektedir. İfadeleri sanattan her zaman daha açık olan edebiyat, onu gülünçleştirme işini tamamına erdirmiştir. Eustache Deschamps, Yusuf’ta insanların en ayrıcalıklısına hayran olmak yerine, onu kaygılardan bunalmış bir aile babası olarak sunmaktadır:

Vous qui servez a femme et a enfans,
Aiez Joseph toudis en remembrance;
Femme servit toujours tristes, dolans,
A pié trotoit, son *fardel sur sa lance;*
En plusieurs lieux est figuré ainsi,
Lez un mulet, pour leurfaire plaisance,
Et si n’ot oncq feste en ce monde ci.[530]
Siz ki bir kadına ve bir çocuğa hizmet edersiniz,
Her zaman Yusuf’u aklınızda tutunuz;
O karısına her zaman hüzünlü ve sıkıntılı hizmet etti,
Yükünü sopasının üstünde taşıyarak, yayan dolaşarak;
Birçok yerde resmi böyle yapılmıştır,
Bir katırın yanında, onların keyfini sağlarken,
Ve böylece bu dünyada hiçbir eğlencesi olmadı.

Ve daha vurgulu bir şekilde olmak üzere:

Qu’ot Joseph de povreté
De dureté,
De maleurté,
Quant Dieux nasqui?
Maintefois l’a comporté,
Et monté
Par bonté
Avec za mere autressi,
Sur sa mule les ravi:
Je le vi
Paint ainsi;

En egypte en est alé.
Le bonhomme est painturé
Tout lassé,
Et troussé,
D’une cote et d’un arry:
Un baston au coul posé.
Vieil, usé
Et rusé.
Feste n’a en ce monde cy,
Mais de lui
Va le cri:
C’est Joseph le rassoté.[531]
Yusuf ne kadar fakirlik çekti
Yorgunluk,
Mutsuzluk,
Tanrı doğduğunda?
Çok defalar onu taşıdı,
Ve bindirdi
İyiliğinden
Annesiyle birlikte,
Katırına:
Onu gördüm
Bu şekilde resmedilmiş;
Mısır’a gitti,
İyi adamın resmi yapıldı
Tamamen bitkin
Ve giymiş,
Uzun bir gömlek ve yırtık bir elbise:
Omuzuna bir sopa konulmuş,
Eski, aşınmış
Ve kırık.
Bu dünyada ona eğlence yok,
Ama onun için
Halk şöyle der:
O deli Yusuf’tur.

İşte, görüntünün bildikliği düşüncenin saygısızlığına bu şekilde yol açmaktaydı. Çok özel bir tapınışının olmasına rağmen, aziz Yusuf yan komik bir kişi olarak kalmaya devam ediyordu. Luther'in hasmı olan doktor Johannes Ede, Noel oyunlarında Yusuf'un sahneye çıkarılmaması veya hiç değilse daha saygılı bir şekilde çıkartılması, ona "*ne ecclesia Dei irredeatur"* lapa hazırlatılmaması için ısrar elmiştir.[532] Gerson'un Yusuf tapınısını lehine olmak üzere yönettiği hareket, işte bu uygunsuz temsillere karşıydı. Bu tapını, Yusuf'a hıristiyan ayinleri içinde diğer azizlere nazaran öncelik vermeyi hedeflemekteydi.[533] Yusuf ile Meryem'in evlilikleri, dindışı düşüncelerin imanla karıştıkları cansıkıcı bir merak konusu olarak kalmaktaydı. İncelikten uzak bir kafa yapısına sahip bulunan Şövalye de la Tour Landry, bunu şu şekilde açıklamaktadır: "Taun onun (Meryem), yaşlı ve babacan olan aziz insan Yusuf'la evlenmesini istedi; çünkü Taun *insanların söylenti çıkartmalarını önlemek için,* o sıralarda geçerli olan yasaya uygun şekilde, evlilik içinde doğmak istedi".[534]

XV. yüzyıla ait yayınlanmamış bir eser, ruhun kocayla mistik evliliğini, bir burjuva birleşmesinin renkleriyle resmetmektedir: "eğer izin verirsen evleneyim ve çok çocuğum ve ailem olsun". Baba zorluk çıkartmaktadır, çünkü Oğul Habeş bir zenci kadını seçmiştir (burada *İlahiler İlahisi'*nin belli belirsiz izi vardır: "*Nigra sum sed formosa).* Bu kötü bir evlilik olacak ve aile şerefini zedeleyecektir. Aracılık görevi yapan melek, kızın lehine bir söz ' eder: "Bu kız zenci olsa da, çok sevimlidir ve vücudu ile kol ve bacaklarının yapısı güzeldir ve çocuk yapmakta beceriklidir." Baba cevap verir: "Sevgili oğlum bana, onun zenci ve esmer olduğunu söyledi. Kuşkusuz karısının genç, kibar, hoş, sevimli ve güzel olmasını ve güzel vücutlu olmasını isterim". Melek, genç kızın yüzünü ve vücudunu över, bunlar ruhun erdemini göstermektedirler. Baba, yenildiğini kabul eder ve rızasını belirtir:

Prens la, car elle est plaisant
Pour bien amer son doulx amant;
Or prends de nos biens largement.,
Et luy en donne habondamment.[535]
Onu al, çünkü hoştur
Tatlı aşığını iyi sevmek için;

Şimdi sahip olduklarımızdan çokça al,
Ve bunları ona çokça ver.

Bu eserin ciddi ve ahlakçı niyetinden kuşku duymaya gerek yoktur. aşırı somut temsilin, ne denli bir bayağılığa götürebileceğini gösteren bir örnektir.

Her aziz, eksiksiz ve canlı bir şekilde temsil edildiğinden ötürü, üç başmeleğin dışında kendilerine özgü biçime sahip olmayan meleklerin tersine, kendi bireyselliğine sahipti.[536] Azizlerin bireysellik karakteri, aralarından çoğuna atfedilen özel işlevlerden ötürü daha da vurgulu hale gelmiştir. Bu uzmanlaşmanın başlangıcı, genelde efsanenin bir parçası veya heykele atfedilen bir sıfattır. Örneğin azize Appoline, şehadeti sırasında dişleri döküldüğünden, diş ağrısı tuttuğunda yakarılan azize olmuştur. Azizlerin yapacakları yardımlar konusundaki bu uzlaşmaları onlara yönelik tapınıların içinde mekanik bir unsur olarak kalmıştır. Örneğin vebayı iyileştirme işi aziz Roch'a aittir. Azizin gücünün abartılması ve iyileştirmeyi, hıristiyan doktrininin öğrettiği üzere Tanrı katındaki müzahareti sayesinde gerçekleştirdiğinin unutulması kaçınılmazdı. Bu tehlike, özellikle sayılan genelde ondört, bazen de beş, sekiz, on veya onbeş olan ve tapınışı Orta Çağın sonlarına doğru yayılan yardıma azizler şıkkında kendini ortaya koymaktadır:

Ils sont cinq sains en le genealogie,
Et cinq saintes, a qui Dieux octria
Benignment a la fin de leur vie,
One quiconques de cuer les requerra
En tous perilz, que Dieu essaucera
Leurs prieres, pour quelconque messaise.
Saiges est done qui ces cinq servira,
Jorges, Denis, Christofle, Gille et Blaise.[537]
Soy zincirinde beş azizdirler,
Ve beş azize, Tanrının bahşettiği
Hayatlarının sonunda kutsalca,
kime olursa olsun bütün kalpleriyle yardım etmeyi
Ve bütün tehlikelerde Tanrı duyacaktır
Herhangi bir düzensizlik için olan dualarını.
Öyleyse bu beşine hizmet eden akıllıdır,

Jorges, Denis,Christofle, Gille ve Blaise.

Halk, bu ayrıcalıklı azizler konusunda doktrini biraz unutmaktan ötürü kınanmamalıydı. Onlara yönelik olarak edilen duanın ani etkisi, onların aracılık görevinin gözden kaçırılmasına daha da katkıda bulunmaktaydı. Onların tanrısallığın iktidarına sahip oldukları sanılmaktaydı. Ondört yardıma azize yönelik ibadeti içeren birçok Orta Çağ dua kitabı, onların aracılığının zorunlu olduğunu kabul ediyordu:

"Deus qui electos sanctos tous Georgium ete. specialisub privilegiis prae cunctis aliis decorasti, et omnes, qui in necressitatibus suis eroum implorant auxilium, secundum promissionem tuae gratiae petitionis suae salutarem, consequantur effectum"[538] (Tanrının seçtiği aziz Georgium vs., diğerlerininkinin dışında özel ayrıcalıklarla, ihtiyaç duyduklarında onların yardımını talep edecek herkesin, dualarının selamete götürücü karşılığını Affedici olan Benin söz verdiğin üzere elde edebilmesi için). Kilise, Tarento ruhani meclisinden sonra, inancın bir nazarlık haline gelmesinden korkarak, ondört yardımcıya yönelik özel ayini ilga etmiştir.[539] Ve zaten bir batıl itikat bulunmaktadır. Buna göre, günün geri kalanında bir kazaya kurban gitmekten kurtulmak için, aziz Christophe'un resmine veya heykeline bakmış olmak yeterlidir.[540]

Bu ondört azizi bir cins selamet komitesi haline getiren neden sorulacak olursa, resmilerinin olağanüstü birşey sunduğu farkedilecektir. Aziz Accace dikenli bir taç taşımaktadır; aziz Gilles'e bir dişi geyik, aziz Georges'a da bir ejderha eşlik etmektedir; aziz Christophe dev gibidir, aziz Blaise çukurunda vahşi hayvanlarla birliktedir, aziz Denis kafasını elinde taşımaktadır; aziz Cyriaque zincire vurulmuş bir şeytanla, aziz Erasme iç organlarını geren bir çıkrıktan ötürü acı çekerken, aziz Eustache haç taşıyan bir geyikle, aziz Pantaléon pir arslanla, aziz Gui bir kazanın içinde, azize Barbe kulesiyle, azize Catherine tekerlek ve kılıçla, azize Marguerite bir ejderhayla birlikte görülmektedir.[541] Bu yardıma azizler, sahip oldukları özel iltifatı, herhalde başlangıçta görüntülerinin etkileyici niteliğine borçlu olmuşlardır.

Birçok azizin adı çeşitli hastalıklardan ayrılmaz nitelikteydi, hatta bu hastalıkları işaret etmek için kullanılmaktaydı. Örneğin birçok deri rahatsızlığı aziz Antoine hastalığı adını taşımaktaydı. Nikrise, "aziz Maur"

hastalığı denilmekteydi. Korkutucu vebaya birden fazla koruyucu aziz gerekmekteydi: aziz Sebastien, aziz Roch, aziz Gilles, aziz Christophe, aziz Valentin, aziz Adrien; bunlar bu nitelikleri itibariyle, ayin, geçit ve kardeşlik örgütleri aracılığıyla anılmaktaydılar. Oysa, burada da imanın saflığı açısından tehlikeli bir durum gizlenmekteydi. Tamamen dehşetle dolu olan hastalık düşüncesi akla düşer düşmez, ilgili azizin adı da hemen akla gelmekteydi. Ama azizin kendinin bu kaygının nesnesi haline gelmesi ve afete yol açan göksel öfkenin ona atfedilmesi adeta kaçınılmazdı. Kimsenin aklının eremeyeceği tanrısal adalet yerine, hastalığın nedeni ve yatıştırılması gereken şey olarak azizin öfkesi görülmekteydi. Madem ki hastalığı iyileştirmektedir, öyleyse neden sebebi de olmasın? Böylece etik ve hıristiyanca alandan pagan büyü alanına geçiş gerçekleşiyordu. Cahillerin saf doktrini bozmaları karşısında kayıtsız kaldıysa bile, Kiliseyi bu geçişten sorumlu tutmak mümkün değildir.

Halkın bazı azizleri hastalıkların nedeni olarak gördüğünü çok ayıda tanıklık ortaya koymaktadır.

“Que saint Antoine me arde” (Aziz Antoine beni yaksın), yaygın bir küfürdür, “Aziz Antoine batakhaneyi yaksın, aziz Antoine hayvanları yaksın”,[542] azizin kötü bir ateş iblisi rolü oynadığı yemindir. Deschamps, yılancık hastalığından ötürü bitmiş bir dilenciye şunları söyletmektedir:

Saint Antoine me vent trop chier
Son mal, le feu ou le corps me boute
Aziz Antoine bana çok pahalıya sattı
Hastalığını, vücudumu ateşler sardı.

Nikrisli dilenciye atılan şu söz de Deschamps’a aittir: “Eğer yürüyemiyorsan daha iyi, geçiş resminden kurtuluyorsun.”

Saint Mor ne te fera fremir.[543]
Aziz Mor seni titretemeyecek.

Aslında azizler tapınısına karşı olmayan Robert Gaguin, *De validorum per Franciam mendicantium varia astucia* adlı yergi yazısında dilencileri tasvir etmektedir: “Bir tanesi, iğrenç bir tükürükle yere düşmekte ve hastalığını aziz Yahya’ya bağlamaktadır. Diğerleri, münzevi aziz Fiacre’ın yüzünden irinli sivilcelerle kaplıdırlar. Ey Damien, sen onların işemelerini engelliyorsun, aziz Antoine onların eklem yerlerini yakıyor, aziz Pie onları topal ve kötürüm ediyor”.[544]

Erasmus, *Coiloquim*'larından birinde, bu halk inanışıyla alay etmektedir. Philecous, azizlerin gökyüzünde yeryüzünde olduklarından daha mı kötü olduklarını sorar. "Evet" diye cevap verir Theotimus, "azizler göksel şan içinde hakarete uğramak istemezler. Kim bu dünyada yaşarken aziz Corneille'den daha yumuşak, aziz Antoine'dan daha merhametli, aziz Vaftizci Yahya'dan daha sabırlı olmuştur? Ve şimdi uygun bir şekilde saygı gösterilmediğinde ne korkunç hastalıklar göndermektedirler!"[545]

Rabelais, bizzat vaizlerin de dinleyicilerine aziz Sebastien'i vebanın nedeni ve aziz Europe'u da su toplamasının nedeni olarak gösterdiklerini iddia etmektedir.[546] Henri Estienne de aynı batıl itikatlar incelemiştir.[547]

Azizlere tapınmanın manevi unsuru, heykellerin ve resimlerin biçim ve renklerinde o kadar mükemmel bir şekilde billurlaşmıştı ki, estetik duygu dinsel düşünceyi silip süpürme tehlikesini taşımaktaydı. Bu sofu çehrelerin görünüşlerinin yarattığı güçlü estetik izlenim, gerçekçi bir sanat tarafından hayranlık verici bir şekilde sağlanan altın ve kıyafet parlaklığı, dogmatik düşünceye yer bırakmıyordu. İman bu şanlı varlıklara doğru ateşli bir şekilde açılırken, Kilise'nin çizdiği sınırlara kulak asılmıyordu. Azizler, halkın gözünde tanrılar gibi yaşıyorlardı. O dönem imancılarının, azizler tapınısında halk imanına yönelik bir tehlike görmelerinde şaşılacak bir yan yoktur. Öte yandan, aynı düşüncenin yüzeysel ve bayağı saray şairi Eustache Deschamps'da da ortaya çıkması şaşırtıcıdır. Deschamps, bizatihi bu sıradanlığından ötürü, çağının özlemlerinin sadık bir aynası olmuştur.

Ne facictes pas les dieux d'argent,
D'or, de fust (bois), de pierre ou d'Airain,
Qui font ydolatrerla gent...
Car l'ouvrage est forme plaisant;
Leur painture dont yje me plainn,
La beaute de l'or reluisant,
Font croire a maint peuple incertain
Que ce *soient dieu pour certain,*
Et servent par pensâes foles
Tels ymages qui font caroles
Es moustiers oû trop en mettons:
C'est tres mal fait: a brief paroles,
Telz simulacres n'aourons.

Prince, un Dieu croions seulement
Et aourons parfaictement
Aux champs, partout, car c'est raisons,
Non pas faulx dieux, fer ne ayment,
Pierres qui n'ont entendement:
Telz simulacres n'aourons.[548]
Gümüşten tanrılar yapmayınız,
Altından, tahtadan, taştan veya tunçtan,
Halkı puta taptırtan...
Çünkü eserin biçimi hoştur;
Yakındığım resimleri,
Parlayan altının güzelliği,
Birçok kararsız insana inandırtıyor,
Bunların kesinlikle Tanrı olduğuna,
Ve çılgınca düşüncelerle hizmet ediyorlar
Bu şekildeki görüntülere
Onlardan çokça doldurduğumuz kiliselerde:
Bu çok kötü bir iştir: kısacası,
Bu putlara tapmayalım.
Prens, bırak da tek tanrıya inanalım
Ve ona tam bir şekilde tapalım
Tarlalarda, her yerde, çünkü doğrusu budur,
Demirden veya taştan tanrılar değildir,
İdraki olmayan taşlar:
Bu putlara tapmayalım.

Orta Çağın sonuna doğru ortaya çıkan koruyucu melek tapınışı coşkusunda, azizlerin rengârenkliğine karşı bir cins bilinçsiz tepki görmek mümkün müdür? Yaşayan iman azizler tapınışının içinde fazlasıyla billurlaştığından, daha manevi bir mevcudiyete ve daha olağanüstü bir korunmaya ihtiyaç duyulmaktaydı. İman, biçimi ancak şöylesine bir farkedilebilen koruyucu meleğe yönelerek, doğaüstüyle ve esrarla yeniden temas kuruyordu. Koruyucu melek tapınışını öneren, gene iman sadığının yorulmaz savunucusu Gerson olmaktadır.[549] Fakat bu alanda da, imanı bir bayağı ayrıntılar kitlesi içinde boğma tehdidi taşıyan meraklarla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Ve özellikle, fazla işlenmemiş bir alan olan

melekler konusunda, çok sayıda hassas soru çıkmaktaydı? Bizi hiç terketmezler mi? Kurtuluşumuzu ya da yokoluşumuzu önceden bilirler mi? İsa'nın koruyucu meleği var mıydı? Deccal'ın da olacak mı? Melek ruhumuzla görülmeden konuşabilir mi? Melekler bizi, şeytanların kötülüğe götürdükleri gibi, iyiliğe mi taşırlar? Gerson, ince akıl yürütmelerin ilahiyatçılara bırakılması ve müminlerin basit ve kutsal bir inançla yetinmeleri gerektiği sonucuna varmaktadır.[550]

Gerson'dan yüz yıl sonra, Reform hareketi, zayıf bir direnme gösteren azizler tapınısına saldırmış, ama büyücülere ve şeytana olan inanç varlığını hiç yara almadan sürdürmüş, hatta ilahiyatçılar bile bu inanca katılmışlardır. Şunun nedeni, azizler tapınışının çoktan *caput mortuum* haline gelmiş olmasıdır. Ona ilişkin herşey, görüntü, efsane ve dua aracılığıyla fazlasıyla mükemmel bir şekilde ifade edilmiştir; artık hiç bir kutsal korku yaratamaz hale gelmiştir; oysa cinlerle, şeytanlarla uğraşan disiplinin burada çok güçlü kökleri vardır.

Karşı-reform, azizler tapısını ayağa kaldırmak için önce onu saflaştırmak zoruda kalmıştır: halkın hayal gücünde bol bir şekilde belirmiş olan sürgünleri budamak üzere, katt bir disiplin uygulayacaktır.

Onüçüncü Ayırım

Dinsel Hayat Türleri

Halk, kendini fazlasıyla dışa vuran bir dinin rutini içinde, kendi iç sıkıntılarını ve kendi vecdlerini getirebilen, ama ileride Protestanlığın da yapacağı gibi cahillere ne soru, ne de manevi çatışmalar dayatan sağlam bir imana sahipti. Gündelik hayatın saygısız saflığı ve ılıklığı, halkı kasılmalı bir şekilde eline geçiren tutkulu bir dindarlığın derin duyguları tarafından kesintiye uğratılmaktaydı. Eğer insan kitlesi, müminler ve dünyayı yaşayanlar olarak bölünecek olursa, bu zayıf veya güçlü dinsel gerilimler zıtlığı iyi anlaşılamaz. Fransa; dünyanın dışında yaşayan ve kitleyle bir zıtlık oluşturan imana grupların oluştuğu Alçak Ülkeler'in kuzeyindeki *"devotio moderna"ya* tanık olmamıştır. Oysa bu hareketi doğuran dinsel inançlar Fransa'da da hiç eksik değillerdi. Sadece, sofular bu ülkede özel bir örgütlenmeye gitmemişlerdi. Bunlar, varolan tarikatlarda kendilerine bir sığınak bulmuşlar veya kendilerini inananlar kitlesinden ayırmaksızın bu dünyada kalmışlardır. Belki de Latinler, bu dünyadaki hayat ile yüksek dinsel coşkunun kutsanmış anları arasındaki çelişkilere kuzey halklarından daha az acı çekerek dayanabilmektedirler.

Bu dönemin dinsel hayatının ortaya çıkardığı bütün çelişkiler içinde en çözülmez olanı, herhalde ruhbana yönelik olan ve açık edilen küçümsemedir. Bu küçümsemenin, papazlık görevinin ilham ettiği çok büyük saygıyla nasıl uyuştuğu ise bilinmemektedir.

Bu küçümseme, açıklamasını yüksek Kilise görevlilerinin bu dünyaya bağlı olmalarında ve alt ruhbanın da değerinin azalmasında bulabilir; bu küçümseme aynı zamanda pagan içgüdülerinden de kaynaklanmaktadır. Tamamen hiristiyanlaşmamış olan halk ruhu, savaşa katılması yasaklanan ve dayatılmış bir iffet içinde olan kişiye karşı sahip olduğu iğrenme duygusunu tam anlamımla unutmamıştır. Cesaret ve aşk üzerinde temellenen şövalyelik gururu da, ruhban ülküsünü reddetmekteydi. Ruhbanın güçten düşmesi de geri kalanı yerine getirmiştir. Soylular, burjuvalar ve köylüler, keşiş ve oburluk ile şehvete düşkün papaz karikatürleriyle, yüzyıllardan beri böyle eğlenmekteydiler. Halk, ruhbanın

günahlarına yönelik saldırıları duymaktan usanmıyordu.[551] Sienalı Bernardino'nun dediğine göre, bir vaiz ruhbana saldırınca, halk onun söylediklerinin geri kalanını unutuyordu, dinleyiciler gevşemeye başladığında veyahut sıcak veya soğuktan rahatsız olduklarında, dikkatleri canlandırmanın daha iyi bir yolu yoktu. Herkes, hemen dikkatli ve keyifli hale gelmekteydi.[552]

Eğer XIV. ve XV. yüzyıllarda, bir yandan halk vaizleri tarafından uyandırılan coşku atılımlarının kaynağı dilenci tarikatlarının ihya edilmesinde yer aldıysa da, öteyandan bu aynı tarikatlar olağan alay ve küçümseme konuları olmuşlardır. *Missa* ayinini üç kuruş ücret karşılığında da yapan, liyakatsiz papaz (bu öykü Yüz Yeni Hikâyedendir) "herşeyden aklanmak" için abone olunan günah çıkartıcı, dilenci biraderlerdir.[553]

Genellikle çok iyi düşünceleri olan Molinet, bir yeni yıl dileğinde yaygın husumete katılmaktadır.

Prions Dieu que le Jacobins
Puissent manger les Augustins,
Et les Carmes soient pendus
Des cordes desfrires Menus.[554]
Tanrıya yakaralım ki Yakubiler,
Ogüstenleri yiyebilsinler,
Ve Karmelitler asılsınlar
Minorit biraderlerin ipleriyle.

Dilenci keşişlere karşı duyulan bu özel kin, önemli bir fikir değişikliği göstergesidir. Dilenci tarikatlarda şekillendiği haliyle, biçimsel ve dogmatik fakirlik kavrayışı, doğmakta olan toplumsal duyguya artık cevap vermemekteydi. Fakirlik artık havarilere özgü bir erdem olmaktan çıkarak, toplumsal bir kötülük olarak kabul edilmeye başlamıştır. Pierre d'Ailly gibi bir ilahiyatçı, gerçek fakirleri *("vere pauperes")* dilenci keşişlerin zıddına koymaktan çekinmemiştir. Şeylerin ekonomik yanı konusunda erkenden hassas hale gelen İngiltere, XIV. yüzyılın sonlarına doğru, garip ve duygulandırın bir şiir olan *The Vision concerning Piers the Plowman* (Rençber Piers'in İçine Doğanlar) ile üretken emeğin kutsal olduğu duygusunun ilk ifadesini vermiştir.

Dönemin dinsel hayatı aşırı zıtlıklar sunmaktadır. Ruhban ve keşişlere yönelik küçümseme ve kiri, olayların kutsal işlevlerine duyulan derin saygının karşılığından başka birşey değildir. Aynı karşıtlık, dinsel ödevlerin kavranışı konusunda da ortaya çıkmaktadır: saf bir maddecilik, en derin duygularla yer değiştirip durmaktadır. Kralın 1437'de başkente dönmesinden sonra, katledilmesi birçok karışıklığa yol açan Armagnac kontunun ruhu için çok tumturaklı bir cenaze töreni yapılmıştır. Halk bu törene kalabalık bir şekilde katılmış, ama para dağıtılmamasından ötürü hayal kırıklığına uğramıştır. Parisli burjuva, bu törene, eğer bir şey ummasalardı katılmayacak olan dört bin kişinin gittiğini söylemektedir. "Önceden dua ettikleri bir kişiye beddua etmişlerdir".[555] Oysa, dinsel geçitlere gözleri yaşlı bakan ve gezgin bir vaizin sözleriyle kalpleri parçalananlar da bu aynı Parislilerdir. Ghillebert de Lannoy, Rotterdam'da bir papazın *Corpus Domini*'yi kaldırarak bir halk ayaklanmasını yatıştırdığını görmüştür.[556]

Kitlelerin dinsel hayatının güçlü geçişleri ve büyük zıtlıkları, bireylerin dinsel hayatında da ortaya çıkmaktadırlar. İmanın hakikatleri, ruha hep çarpıcı bir şekilde nüfuz etmektedirler; bu, aziz Francesco'nun yaşadığı deneyin soluk bir taklididir. Bir şövalye vaftiz töreni esnasında söylenilen sözleri duyar; bunu daha önce herhalde yirmi kere işitmiştir, ama bu sözlerin mucizevi özelliği ruhunu aniden deler ve bundan sonra şeytanı kovmak için haç çıkartmaya değil de vaftizin anısına başvurmaya karar verir.[557] Le Jovencel bir düello seyretmek üzeredir; hasımlar, mayasız kutsanmış ekmek üzerine haklı olduklarına dair yemin edeceklerdir. Bunlardan birinin lanetleneceği düşüncesi aniden le Jovencel'in aklına düşer ve bağırır: "Yemin etmeyiniz, yemin vermeden yalnızca beş yüz ekülük ödül için dövüşünüz".[558]

Büyük senyörlere gelince; soylu hayatın gururlu gösterişi ve düzensiz zevkleriyle toprak beyliği yanı, onların dindarlığının kasılmalı karakterini belirlemeye katkıda bulunmaktaydı. V. Charles avı çoğu zaman en ilginç yerinde bırakarak *missa* dinlemeye gidiyordu.[559] Fethedilmiş Fransa tahtının İngiliz naibi Bedford dükünün karısı genç Anne de Bourgogne, bazen çılgınca at koştururken dinsel bir geçidin üzerine çamur sıçratarak, bazen de Celestinlerin sabah duasına katılmak üzere bir eğlenceden gece

yarısı ayrılmak Parla halkını şaşırtıyordu. Hotel-Dieu'deki hastaları ziyareti sırasında kaptığı bir hastalıktan ötürü, zamanından önce ölmüştür.[560]

Birçok XV. yüzyıl hükümdarı ve senyörü, kavranılması mümkün olmayan bir dindarlık ile sefahat karışımı içinde yaşamıştır. Çılgın bir lüks ve zevk düşkünü ve ruh çağırma meraklısı olan Louis d'Orléans[561] bunlara karşılık o kadar dindardı ki, Celestinlerin ortak yatakhanesinde hücresi bulunmaktaydı; burada manastır hayatı yaşamakta, sabah dualarını yapmakta ve bazen günde beş veya altı *missa* dinlemekteydi.[562] Gille de Rais'de ise, korkunç bir sofuluk ile gaddarlık karışımı bulunmaktaydı. Ruhunun selâmeti için Masumlar'ın şerefine bir ayin oluşturmuştur ve davası görülürken yargıçların onu sapkınlıkla suçlamalarına şaşırmıştır. Birçok senyör, bu dünyayı yaşayan dindar tipinin örnekleri olmaktadır: Foix kontu kaba Gaston Phebus, uçan kral René ve ince bir adam olan Charles d'Orléans. Bavyera'nın katı ve despot dükü Johannes, Lidwine von Schiedam'la ruh halini konuşmak üzere maskeli olarak gelmektedir.[563] İyi Philippe'in sadık olmayan hizmetkârı Jean Coustain, *missa* ayinine gitmeyen ve sadaka vermeyen bir tanrıtanımazdır, ama celladın önündeyken tanrıya yönelmiş ve kaba Burgonyalı lehçesiyle ona yalvarmıştır.[564] Bizzat İyi Philippe, dindarlık ile dünyevi zihniyet arasındaki bu birliğin çarpıcı bir örneğidir. Görkemli eğlencelerin adamı ve sayısız piçin babası olan, kurnazlığa dayalı bir siyaset güden, ölçüsüz bir gurura sahip olan bu adam, derinlemesine dindardır. *Missa'dan* sonra uzun bir süre kendi dua yerinde kalmaktadır. Haftanın dört günü, ağzına su ve ekmekten başka birşey koymadan oruç tutmaktadır. Ayrıca Notre-Dame ve Havariler yortularının arefelerinde de aynı şeyi yapmaktadır. Bazı günler, saat öğleden sonra dörde geldiğinde, o hâlâ hiçbir şey yememiş olmaktadır. Sadaka vermektedir ve bunu gizlice yapmaktadır.[565] Ölmüş olan adamları için sabit bir tarifeye göre *missa* söyletmektedir: bir baron için 400 veya 500, bir şövalye için 300, bir soylu için 200, bir şövalye yamağı için 100 *missa,* bunların hepsini gizlilik içinde yapmaktadır.[566] Luxembourg'u aldıktan sonra tanrı uğruna yaptığı iyiliklerin süresini ve miktarını o kadar çok tutmuştur ki, onu at sırtında beklemekte olan maiyeti sabırsızlanmıştır, çünkü çarpışmalar henüz

sona ermemişlerdir. Tehlike olduğu konusunda uyarılan dük, “eğer tanrı bana zafer verdiyse, onu koruyacaktır”[567] diye cevap vermiştir.

Bu dışavurumlarda ikiyüzlülük veya beyhude bir sofuluk değil de, modern zihniyetin ancak zorlukla kavrayabileceği, iki manevi kutup arasındaki bir gerilim görmek gerekir. Bu, Tanrı alemi ile zıt bir noktaya konulmuş günahkar bir dünya kavrayışı içinde yer alan tam bir ikiliktir. Orta Çağ zihniyeti içinde, bütün saf ve yüksek duygular din tarafından içerilmişlerdir; buna karşılık bilinçli bir şekilde uzaklaştırılan doğal duyusal eğilimler de, suçluluk içeren bir dünya sevgisi düzeyine inmişlerdin Böylece, Orta Çağ bilincinde birbirinin yanında yer alan iki hayat kavrayışı oluşmaktadır: dindar, çilekeş kavrayış, bütün manevi duyguları kendine çekmektedir; şeytana bırakılmış olan nefse düşkünlük ise, intikamını feci bir şekilde almaktadır. Bu eğilimlerden birinin egemen olmasıyla karşımıza ya aziz, ya da günahkâr çıkmaktadır; ama bu iki eğilim, genelde terazinin iki kafesi arasındaki büyük uyumsuzluklarla birlikte kararsız bir dengede durmaktadır.

Deschamps, Antoine de la Salle, Molinet gibi Orta Çağ yazarlarının dindar şiirler ve belden aşağı şeyler yazdıklarını gördüğümüzde, bu yapıtları varsayımsal günahkârlık ve pişmanlık dönemlerine atfetmemiz için hiçbir neden yoktur. Burada, bizim için hemen hemen anlaşılamaz hale gelmiş olan bir çelişki görmek zorundayız.

XV. yüzyıl insanı, sert bir dindarlık ile garip bir gösteriş aşkını sıklıkla birleştirmektedir. Süs ihtiyacı, kendini yalnızca dinsel sanat eserlerinde (resim, heykel, kuyumculuk) ortaya koymamaktadır; aynı zamanda bizatihi manevi hayatin kendine de nüfuz etmektedir. Philippe de Mézieres, bu ihtişamlı dindarlığın en mükemmel örneğidir. Kurmak istediği İsa’nın ızdırabı tarikatı için, kıyafete ilişkin herşeyi özenle belirlemiştir. Düşünü kurduğu, bir renk cümbüşüdür. Şövalyeler, mertebelerine göre, kırmızı, yeşil, lal ve mavi kıyafetler giyeceklerdir; üstadı azam tamamen beyazlara bürünecektir; bayram kıyafetleri de beyaz olacaktır. Haç kırmızı; kayışlar deri ve ipekten, boynuz parçaları ve yaldızlı bakır ilâve edilmiş olacaklardır. Çizmeler siyah, başlıklar kırmızı olacaktır. Biraderlerin, hizmetkârların, ruhbanın ve kadınların kıyafetleri de özenle tasvir edilmişlerdir.[568] Bu tarikat kurulamamıştır. Philippe de Mézieres, hayatinin tümü boyunca tasarılarının ve haçlı seferine düşünü kurmuştur. Fakat

sanatsal zevkini, son yıllarında sığındığı Celestinler manastırında tatmin edebilmiştir. Tarikatın kuralları katıysa da, hükümdarlar ve prensesler mozolesi olan manastır kilisesi, altın ve parlak taşlarla süslenmiş çok parlak bir yapıdaydı. [569] Christine de Pisan, burayı mükemmel bir güzellikte bulmaktaydı. Mézieres, Celestinlerin yanında laik birader olarak kalmış, keşişlerin disiplinine uymuş, ancak zamanının büyük senyörleri ve akıllı kişileriyle temasını sürdürmüş, Gérard Groote'un dünyevi ve sanatsal rakibi olmuştur. Hükümdar dostu Louis d'Orléans'ı bu manastıra çekmiştir; o da burada dağınık hayatının pişmanlığını duyacağı bir yer ile bir mezar bulmuştur. Demek ki, Louis d'Orléans ve amcası Cesur Philippe gibi lükse fazlasıyla düşkün iki hükümdarın ihtişamlarını sergilemek için, keşişlerin hayatıyla olan zıtlığın lükslerini daha da parlak kıldığı en katı manastır tarikatlarını aramış olmaları rastlantı değildir: Orleans dükü Celestinlerin yanına ve Philippe de, Dijon yakınlarındaki Champol Chartreux'lerinin yanına sığınmışlardır.

Kral René, ihtiyarlık döneminde, bir av esnasında, Angers yakınlarında bir münzevi keşiş keşfetmiştir; bu, dirliğinden vazgeçen ve kara ekmek ile toprağın verdikleri sayesinde yaşayan bir papazdır. Bu büyük erdemlilikten çok etkilenen kral, bir kilise ve bir duahane yaptırmıştır. Bu yapıya, kendi için bir bahçe ve resimler ve allegorilerle süslettiği, gözlerden uzak bir kır evi eklettirmiştir. Sanatçıları ve bilginlerle söyleşmek için, "sevgili Reculée inzivası"na gitmektedir.[570] Bu Orta Çağ tarzı mıdır, Rönesans tarzı mıdır, yoksa daha doğrusu XVIII. yüzyıl tarzı mıdır?

Savua dükü, altın kemeriyle, kırmızı şapkasıyla, altın haçıyla ve iyi şarapla birlikte inzivaya çekilmiştir.[571]

Bu lüks dindarlıktan, abartılı bir tevazu içindeki tiyatro gösterilerine geçmek için bir adım yeterlidir. Olivier de la Marche, gençliğinde, Napoli'nin yasal kralı Jacques de Bourbon'un, azize Colette'in vaazları nedeniyle dünyadan elini eteğini çekerek inzivaya girişini gördüğünü hatırlamaktadır. Fakir bir şekilde giyinmiş olan kral, kendini "olağanda hayvan ve insan dışkılarının taşındığı sedyelerden hiçbir farkı olmayan", küçültücü bir arabada taşıtmaktadır. Görkemli bir kafile onu izlemektedir. La Marche, hayranlık dolu bir şekilde, "ve anlatıldığını ve söylenildiğini

duyduğuma göre, (kral) gittiği bütün kentlere, tevazusundan ötürü aynı şekilde girermiş" demektedir.[572]

Çok sayıda kutsal kişinin, kendi gömülmelerine ilişkin talimatları daha az resimsel bir tevazu içindedirler. Philippe de Mézieres'in yakın dostu ve manevi üstadı aziz Pierre Thomas, ölümünün yakın olduğunu hissederek, kendini bir çuvala koydurtmuş, boyun tarafını iple bağlatmış ve yere yatırtmıştır. Böylece, toprağa uzanmış olarak ölmeyi istemiş olan Assisili aziz Francesco'dan daha fazlasını yapmıştır. Pierre Thomas, beni kilisenin ön tarafına gömün ki, herkes, hatta köpek ve keçiler ile bedenimin üstünde yürüsünler[573] demiştir. Mézieres, üstadını fantastik tevazu konusunda aşmak istemiştir. Can çekişmeye başladığında, boynuna ağır bir demir zincir dolanacaktır. Ruhunu teslim eder etmez, onu çıplak ayaklarından tutarak kilisenin ön bölümünde sürükleyecekler, burada kolları kavuşmuş ve bir kafesin üzerinde üç iple bağlanmış olarak yerde kalacaktır. Ve böylece, "yer kurtları için bu güzel hazine", mezara götürülünceye kadar burada bekleyecektir. Kafesin yerine "fakir hacının cenaze töreninde tesadüfen sergilenen beyhude ve dünyevi, parlak armalarla süslü sanduka" konulacaktır. "Eğer Tanrı ondan çok nefret etseydi, bu dünyanın hükümdarlarının saraylarında ölürdü". "Cesedi" yeniden sürüklenecek, mezar çukuruna tamamen Çıplak olarak atılacaktır. Mezar anıtı yapılmayacak; ebedi dostu Martin ile vasiyetini uygulayacak kişiler dışında kimseye haber verilmeyecektir.

Bu protokol ve tören meraklısının birçok vasiyetname yapmış olmasına şaşırmamak gerekir. Daha sonraki düzenlemelerde, 1392'de karar verdiği ayarlamalar söz konusu olmamış ve 1405'te öldüğünde, Celestin keşişi kıyafeti içinde saygın bir şekilde gömülmüş ve herhalde kendi elinden çıkma iki mezar yazısı, kabrinin üzerine kazılmıştır.[574]

Bu kutsallık ülküsünün, daha doğrusu romantizminin içinde, XV. yüzyıl yeni zamanları haber veren hiçbir katkıda bulunmamıştır. Rönesans da bu alanda hiçbir şeyi değiştirmemiştir: ülkü, büyük bunalımdan sonra da, tıpkı öncesinde olduğu gibi hiç değişmeden kalmıştır. Aziz ve mistik, zamanların dışındadırlar. Karşı-Reform'un aziz tipleri, kendi hesaplarına daha önceki dönemlerden esasta farklı olmayan Orta Çağ sonunun tipleridir. Ateşli bir şekilde konuşan ve enerjik eylemlerde bulunan Ignazio de Loyola, François Xavier, Charles Borromée gibi azizler; Sienalı Bernardino,

Jean Capistran ve Vincent Ferrier'yle aynı ailedendirler. Öte yandan, islamiyet ve budizmde de bulunan bir tip olan “akıldan yana fakirim XV. yüzyıldaki temsilcileri arasında yer alan aziz Aloys de Gonzague; aziz Francesco de Paula ve aziz Pierre de Luxembourg'tan pek farklı değildir.

Şövalyelik romantizminin yanına, eğer bundan belli bir hayat biçiminin ideal temsilini yaratma ihtiyacı anlaşılıyorsa, azizlik romantizmini koymak mümkündür. Bu azizlik romantizminin bütün dönemlerde, dine hizmet etmeye yönelik parlak başarılardan çok, aşırı tevazuya ve çilekeşliğe yönelmiş olması dikkat çekicidir. Kilise, dinsel kültürü yükselten veya sağlamlaştıran büyük eylem adamlarından bazılarını aziz ilân etmiştir, fakat halkın hayal gücü her zaman doğaüstüne ve uç olaylara bağlı kalmıştır.

Bu konuda, incelmiş ve gösterişe düşkün aristokrasinin, aziz hayatı ülküsü konusundaki tavrını açığa çıkartan bazı örnekleri zikretmek ilginç olacaktır. Fransa'nın hükümdar aileleri, aziz Louis'den sonra azizler çıkartmışlardır; bunlardan biri Charles de Blois'dır. Bu adam, annesi tarafından Valois soyuna mensuptu ve Brötanya dükalığının varisi Jeanne de Penthievre'le evlenince kendini, hayatının önemlice bir bölümünü dolduran bir taht veraset savaşının içinde bulmuştu. Dükalık tacına sahip olmasının koşullarından biri, bu dükalığın armalarını ve bağrışını benimsemesiydi. Karşısında, tahtta hak iddia eden bir başkası, Jean de Monfort vardı. Ve Brötunya tahta için olan mücadele, Yüz Yıl Savaşlarının başlangıcıyla çakıştı; Monfort'un iddialarının desteklenmesi, II. Edward'ı Fransa'ya getirecek entrikalardan biri oldu. Blois kontu, şövalye olarak savaşta ve zamanının en iyi komutanları gibi döğüştü. 1347'de Calais kuşatmasından kısa bir süre önce esir düştü; 1356'ya kadar İngiltere'de esir olarak tandı. Dükalık tacı için mücadeleye, ancak 1362'de yeniden başlayabildi; 1364'te Auray yakınlarında, Bertrand de Guesclin ile Beaumanoir'ın yanında kahramanca çarpışırken öldü.

Bütün kariyeri askeri olan bu hükümdar, çocukluğundan itibaren bir çilekeş hayatı sürdürmüştür. Çocukken ahlâk kitapları okumaktaydı; babası bunu engellemek zorunda kalmışta, çünkü bu okuma gelecekte savaşçı olacak birine uygun düşüyora benzememekteydi. Daha sonraları, evlilik yatağının yanında, yerde saman üstünde yatmıştır. Ölümünden sonra, zırhının altına kıldan çile gömleği giymiş olduğu görülmüştür. Her gece yatmadan önce günah çıkartmakta, hiçbir hıristiyanın günahkâr olarak

uyumaması gerektiğini söylemektedir. Esareti sırasında Londra mezarlıklarını ziyaret etmekte ve *De Profundis* söylemek için diz çökmektedir. Duanın cevap bölümlerini söylemesini istediği Bröton şövalye yamağı bunu kabul etmemiştir; çünkü burada yatanlar onun akraba ve dostlarını öldüren kişilerdir.

Serbest kaldıktan sonra, esir düştüğü Roche-Derrien'e, Brötanya'nın piri aziz Yves'in Tregnier'de kutsal emanetinin saklandığı yere, kar üstünde yalınayak yürüyerek hac ziyareti yapmak istemiştir. Halk bunu öğrenmiş, geçeceği yolları saman ve örtülerle kaplamış, ama Blois kontu yolunu değiştirerek, ayaklarını öylesine dondurmuştur ki, onbeş hafta boyunca yürüyememiştir.[575] Ölümünden hemen sonra, başta damadı Louis d'Anjou olmak üzere, hükümdar akrabaları onun Kilise tarafından aziz ilan edilmesi için çaba harcamışlardır. 1371'de Angers'deki oturum aziz ilan edilmesiyle sonuçlanmıştır. Eğer Froissart'a inanılacak olursa, bu Charles de Blois'nın bir piçi vardır. "Adı geçen messire Charles de Blois, burada yüzü düşmana dönük olarak iyi bir şekilde öldürüldü ve onunla birlikte, adı Jean de Blois olan onun bir piçi ve birçok Brötanyalı şövalye ve yardımcısı da öldü".[576] Ya Froissart yanılmıştır, ya da XV. yüzyıl bize olanaksız gelen bu çelişkilere izin vermektedir.

Hükümdar çevrelerinden çıkma diğer bir çilekeş olan aziz Pierre de Luxembourg'a ilişkin olarak, ortaya benzeri bir sorun çıkmamaktadır. XIV. yüzyılda Almanya imparatorluğunda ve Fransa ile Burgonya saraylarında çok önemli bir rol oynayan, Luxembourg soyundan bu kişi, William James'in "*the underwitted saint*"[577] (yarım akıllı aziz) dediği tipin çarpıcı bir örneğidir: ancak sıkı sıkıya tecrit edilmiş sofu bir dünyada yaşayabilen, sınırlı bir akla sahip biri. Babası Guy'nin Brabant ile Gueldre arasındaki mücadele sırasında 1371'de Baesweiler'de ölmesinden kısa bir süre önce, 1369'da doğmuştur. Sekiz yaşındayken kendini Celestinler manastırında bulmuş, Philippe de Mezieres'i burada tanımıştır. Çocukluğundan itibaren Kilise ünvanları içinde boğulmuştur: birkaç katedral kurul üyeliği, onbeş yaşındayken Metz piskoposluğu, sonra kardinallik. Daha onsekiz yaşını tamamlamadan, 1387'de ölmüştür. Ölümünden hemen sonra, Avignon'daki papadan onu aziz ilân etmesi istenilmiştir. En önemli kişiler bu konuda uğraşmışlardır: Fransa kralı talepte bulunmuş, bu talep Paris Notre-Dame katedral kurulu ve üniversite tarafından desteklenmiştir. 1389'daki aziz ilân

etme oturumunda, Fransa'nın en büyük senyörleri tanıklık etmişlerdir: Pierre'in kardeşi André de Luxembourg, Louis de Bourbon Enguerrand de Coucy. Aziz ilân edilmesi, aslında Avignon'daki papanın ihmali yüzünden gerçekleşmemiş (azizliği 1527'de tanınacaktır), ama aziz gibi bir tapını konusu olması çoktan beri yerleşmiştir. Avignon'daki mezarında, mucizelerin meydan geldiği yerde, kral bir Celestin manastırı kurmuş; burası da tıpkı Paris'teki gibi yüksek soyluluğun tercihli tapınağı haline gelmiştir. Orléans, Berry ve Burgonya dükleri, bu manastırın ilk taşlarını koymuşlardır,[578] Pierre Salmon, birkaç yıl sonra azizin kilisesinde *missa* söylendiğini duyduğunu anlatmaktadır.[579]

Aziz ilân etme oturumunun tanıkları, bu yeniyetmeye ilişkin olarak biraz acınacak bir portre çizmişlerdir. Veremli ve büyümeden yorgun düşmüş bir çocuk, daha bu yaşta ancak çilekeş ve sofu bir hayatı kabullenebilmektedir. Küçük erkek kardeşi güldüğünde kızmaktadır, çünkü İncil'de İsa'nın ağladığı yazılıdır, ama güldüğünden söz edilmemekte din Froissart ondan söz ederken, "yumuşak, kibar, iyi yürekli, bedeni bakirdir, çok fazla sadaka dağıtmıştır. Günün ve gecenin büyük bölümünde dua etmiştir. Hayatı boyunca hep çok mütevazi olmuştur" demektedir.[580]

Soylu akrabaları, önce onu dinsel hayattan uzaklaştırmaya uğraşmışlardır. Vaaz vermeye gideceğinden söz ettiğinde, ona şöyle karşılık verilmiştir: "Sen çok uzun boylusun, herkes seni tanıyacaktır. Soğuğa dayanamazsın ve Haçlı seferini nasıl vaaz edeceksin?". Pierre de, "beni doğru yoldan uzaklaştırarak kötüsüne yöneltmek istediğinizi anlıyorum; fakat ben bu yola bir kere girdim, artık işimi o kadar iyi yapmalıyım ki, herkes benden söz etsin" deyince; günah çıkartıcısı Jean de Marche, "Senyör, kimse sizin kötülük yapmanızı istemez, yalnızca iyilik yapmanızı ister" diye karşılık vermiştir.

Çilekeşlik özlemlerinin bütün engelleme girişimlerine karşı direnç göstermeleri üzerine, akrabaları, aralarından bu kadar genç birinin bir aziz olmasından elbette iftihar etmişlerdir. Berry ve Burgonya saraylarının çılgınca lüksünün ortasında, hastalıklı, pis ve bitli (tanıklar bunu teyid etmektedirler) bir yeniyetmeyi hayal edelim. Günahları konusunda sürekli bir dikkat içinde olarak, bunları hergün küçük bir deftere kaydetmektedir. Bir yolculuktan veya başka bir nedenden ötürü bunu yapamazsa, bu ihmalini saatlerce yazarak telafi etmektedir. Geceleri bir mum ışığında

yazarken veya defterine yazdıklarını okurken görülmektedir. Günah çıkartmak için papazları uyandırmaktadır; bazen bunların kapısını boşuna çalmaktadır, çünkü papazlar duymazlıktan gelmektedirler. Eğer kendini dinleyecek birilerini bulursa, günahlarının listesini okumaktadır. Hayatının sonuna doğru günde iki kez günah çıkartmaktadır ve günah çıkartıcısının yanından bir an bile ayrılmasını istememektedir. Ölümünden sonra, günah listeleriyle dolu bir sandık bulunmuştur.[581]

Krallık ailesinin içinde yeni tarihli bir azize sahip olma isteği, I. François'nın annesi Louise de Savoie'nın, 1518'de I. François'nın büyükbabası ve şair Charles'ın küçük kardeşi Jean d'Orléans veya d'Angouleme için bir aziz yapma araştırmasının açılmasını sağlama çabasını belirlemiştir. Jean, oniki yaşından kırk beş yaşına kadar İngiltere'de esir kalmıştır; 1467'de ölene kadar, Cognac'taki şatosunda dindar ve dünyadan el etek çekmiş bir hayat yaşamıştır Diğer hükümdarlar gibi kitap toplamakla kalmamış, bunları bit de okumuştur; kendi için *Canterburgy Talesin* dizinini yapmış, dindar şiirler yazmış, yemek tarifleri kopya etmiştir ve oldukça kuru bir imana sahip olmuşa benzemektedir. Ancak bir piçinin olduğu kesindir, çünkü onu nüfusuna almak için yazdığı mektup korunmuştur. Jean d'Angouleme'i aziz ilân ettirme çabaları XVII. yüzyıla kadar sürmüş, ama bunlar sonuç vermemiştir.[582]

Hükümdarların azizlerle olan ilişkilerini aydınlatmak üzere, aziz Francesco de Paula'nın XI. Louis'nin sarayındaki ikametinden söz etmek gerekir. Bu kralın epeyi ilginç olan dindarlığı bilinmektedir. XI. Louis "Tanrının ve Bakire Meryem'in affını, her kraldan daha fazla para ödeyerek satın almaktaydı".[583] Bu dindarlık, bizi fetişizmin tam göbeğine götürmektedir. Kutsal emanetlere, hac ziyaretlerine ve dinsel geçitlere olan tutkusu, yücelikten ve saygıdan tamamen yoksuna benzemektedir. Kutsal emanetlere, bunlar ilaçmış gibi muamele etmektedir. Angersli aziz Laud'nun haçını Nantes'a yemin etmek üzere götürtmüştür[584], çünkü aziz Laud'nun haçı üzerine yemin etmenin onun için büyük bir değeri vardır. Ahırlar Nazırı Saint Pol, kralın huzuruna çağrılınca, aziz Laud'nun haçı üzerine güvenliği için yemin edebilmek üzere ona yalvarmıştır. Kral, her yemin olur, ama bu olmaz cevabını vermiştir.[585] Çok korktuğu sonunun yaklaşmasıyla, kendine her yerden en değerli kutsal emanetleri yollatmıştır:

papa, diğerlerinin yanı sıra, aziz Petrus'un ayin örtüsünü göndermiştir; hatta padişah bile, İstanbul'da hâla kalmış olan kutsal emanetlerden bazılarını yollamıştır. Yatağının yanındaki dolapta, daha önce Reims'ten hiç ayrılmamış olan kutsal yağ kabı *(Sainte Ampoule)* durmaktadır. Bazıları, kralın bunun mucizevi etkisini denemek istediğini ve bu yağla bütün gövdesini ovdurttuğunu söylemektedirler.[586] Bunlar, Merovenj krallarına uygun düşen dindarlık çizgileridir.

Kralın kolleksiyon tutkusu, değerli kutsal emanetler kadar garip hayvanlara da (Ren geyiği veya kuzey Avrupa geyiği) yöneliktir. Lorenzo de Medici'yle, Floransalı bir aziz olan Zanobi'nin halkası ve bir *agnus dei*, yani bir Asya fujerinin iplik iplik olan gövdesinin, aynı zamanda Tataristan kuzusu da denilen ve nadir tedavici özellikler atfedilen fantastik çıkıntılarından biri hakkında tartışmak üzere mektuplaşmaktadır.[587] Plessis-les-Tours'daki şatosunda, sofularla müzisyenler birbirlerine karışmaktadırlar. "Kral o sıralar çok sayıda bas ve yumuşak saz çalgıcısı getirtti, bunları Tours yakınlarındaki Saint-Cosme'a yerleştirdi, burada 120 kişi kadar oldular, onların arasına Poitou ülkesinden birçok çoban geldi. Bunlar çoğu zaman kralın dairesinin önünde çalarlardı, ama onu göremezlerdi, böylece kral bunlarla vakit geçirir, zevk alırdı, ama istediği zaman uyuması da engellenmezdi. Ayrıca hiç ölmemesi ve daha yaşaması için dua etsinler diye, buraya çok sayıda kadınlı erkekli sofu ile münzevi keşişler ve evliyalar gibi dindar kişiler getirtti".[588]

Minimes (önemsizler) tarikatını kurarak, tevazuda Minorit tarikatını geride bırakan Kalabriyalı münzevi keşiş aziz Francesco de Paula, kelimenin tam anlamıyla kolleksiyoncu kralın bir kazanımı olmuştur. Kral onu, sonuncu hastalığı sırasında dualarıyla ömrünü uzatsın diye getirtmiştir.[589] XI. Louis'nin diplomasisi Napoli kralı nezdinde başarısız olduktan sonra, mucizevi adamın getirtilmesini papanın aracılığıyla sağlamayı başarmıştır. Bir soylu eşlik kafilesi, onu kralın hala dayanmakta olan bedeninin yanına getirmiştir.[590] Münzevi keşiş geldikten sonra, XI. Louis kendini hâlâ güvende hissetmemektedir, "çünkü azizlik bahanesiyle çok kişi tarafından aldatılmıştır". Hekiminin tavsiyesi üzerine, tanrının adamını casuslara izlettirmiş ve yeteneğini birçok şekilde kanıtlattırmıştır.[591] Aziz bütün bu sınavlardan zaferle çıkmıştır. Onun

çilekeşliği en vahşi cinstendir ve aziz Nil ile aziz Romuald gibi X. yüzyıl azizlerini hatırlatmaktadır. Bir kadın görür görmez kaçmaktadır. Gençliğinden beri eli paraya değmemiştir. Çoğu zaman ayakta veya bir yere yaslanarak uyumaktadır, saçını ve sakalını uzatmaktadır. Hayvani gıda yememekte, yalnızca köklerle yetinmektedir.[592] Kral hayatının son yıllarında, azizine uygun gıdayı sağlamak için bizzat yazmıştır: "Bay de Genas, bana limon ve tatlı portakal ile küçük armut ve sulu karpuzlar gönderiniz, bunlar et ve balık yemeyen aziz adam içindir; bunları yaparsanız benim çok hoşuma gidecek".[593] Kral ona yalnızca "aziz adam" diye hitap etmektedir, öylesine ki, azizi çeşitli kereler görmüş olan Commines, onun adını bilmiyora benzemektedir.[594] Fakat, hekim Jacques Coitier gibi alaya ve kuşkucular da ona "aziz adam" diye hitap etmektedirler. Commines'in aktardıklarında, temkinli bir çekince bulunmaktadır: "(Kral) hâlâ hayatta ancak bu değişebilir, ya iyiye, ya kötüye; ben, birçoklarının 'aziz adam' dedikleri bu münzevi keşişin gelişiyiz alay etmelerinden ötürü bu konuda susuyorum".[595] Ancak "bu kadar kutsal bir hayat yaşayan" birini görmediğini, "sanki Ruhül Kudüs'ün onun ağzından konuştuğunu" bildirmektedir. Azizle Paris'te bir Minorit manastırı kurulmasını konuşmak için gelen Jean Standonck ve Jean Quentin adlarındaki Parisli ilahiyat bilginleri, azize hayran olarak geri dönmüşlerdir.[596]

Burgonya düklerinin kendi çağlarının azizlerine karşı olan ilgileri, XI. Louis'nin aziz Francesco de Paula'ya duyduğu ilgiden daha az bencil bir cinstendir. Büyük gönül adamları ile çilekeşlerin, siyasal işlerde aracılık ve danışmanlık yaptıklarını görmek dikkat çekici olmaktadır. Azize Colette ve le Chartreux diye anılan aziz Denis de Rychel'in durumları böyle olmuştur. Colette, Burgonya sarayında özel bir şerefe nail olmuştur; İyi Philippe ve annesi Marguerite de Baviere onu şahsen tanımaktadırlar; azize, Fransa, Savua ve Burgonya sarayları arasındaki uyuşmazlıklarda arabulucu olarak davranmıştır. Yavuz Charles, Marie ve Maximilien, Avusturyalı Marguerite, onun Kilise tarafından azize ilan edilmesi konusunda hep ısrar etmişlerdir.[597]

Denis le Chartreux'nün zamanının kamusal işlerinde oynadığı rol daha da büyük olmuştur. O da Burgonya sarayıyla sıkı ilişkiler içindedir ve

İyi Philippe’e danışmanlık yapmaktadır. Kardinal Nicolaus Cusanus’un Almanya imparatorluğu boyunca yaptığı ünlü yolculukta ona eşlik ve yardım eden Denis, 1451 ‘de Brüksel’de kardinalle birlikte dük tarafından kabul edilmiştir. Kaçınılmaz felâketler takıntısı içinde yaşayan Denis, bir içine doğma esnasında, “ Efendimiz, Türkler Roma’ya gelecekler mi?” diye sormuş, dükü haçlı seferine yöneltmiştir.[598] Hükümdarların yönetimi üzerine yaptığı incelemeyi, *“princeps et dux inclytus devotus ac optimus”*a ithaf etmiştir. Bu kişi İyi Philippe’ten başkası olamazdı. Yavuz Charles, Denis’yle birlikte, Bois-le-Duc’te İstanbul’daki Ayasofya’nın onuruna bir manastır kurmaya çalışmaktadır. Dük, Ayasofya’yı (Fransızcası Sainte Sophie, *sainte:* azize) bir azize sanıyordu, ama bu Ebedi Bilgelik anlamına gelmektedir.[599] Dük Arnold de Gueldre, oğlu Adolphe’la olan çatışması sırasında Denis’ye danışmıştır.[600] Çok sayıda soylu, ruhban ve burjuva; kuşkuları, güçlükleri ve tereddütleri giderdiği Ruremonde’daki hücresinde ona danışmaya gelmektedirler.

Denis le Chartreux, Orta Çağ sonunun ürettiği dinsel heyecanın en mükemmel örneğidir. Enerjisi inanılmaz ölçüdedir. Mistiklerde olan kendinden geçmelere, vahşi bir çilekeşliğe, içine doğma ve ifşalara, muazzam bir ilahiyat yazarlığını eklemektedir. Büyük mistikler ve Brugman’daki Windeshelm sofularıyla aynı cinstendir, ünlü *Hıristiyanca hayata giriş* adlı eserini bu sonuncular için yazmıştır.[601] Ayrıca Nicolaus Cusanus’a, cadı avcılarına[602] olduğu kadar, Kiliseyi şevkle saflaştırmaya uğraşanlara da benzemektedir. Eserleri, *45 inquarto* cilt doldurmaktadır. Orta Çağ ilahiyatının tümünü onda bulmak mümkündür. XVII. yüzyıl ilahiyatçıları, *“Qui Dynosium legit, nihil non legit”* (Denis’yi okuyan, herşeyi okumuş olur) demekteydiler. En derin felsefi soruları olduğu kadar, sıradan insanların iman konusundaki basit sorularını da ele almaktadır. Laik bir biraderin, birader Guillaume’un sorusu üzerine, ruhların öte dünyada birbirlerini nasıl tanıyacakları konusunda yazmıştır. Bunu olabildiğince basit anlatmaya söz vermiştir ve birader Guillaume bu cevabı Thi lehçesine çevirtecektir.[603]

Özetlemekte, sonuca varmakta, ama yaratmamaktadır. Büyük öncellerinin düşündükleri herşeyi, basit ve geniş bir üslup içinde tekrarlamaktadır. Denis le Chartreux’nün biraraya getirdiği bu düzyazılar

içinde, Bernard de Clairvaux ve Hugues de Saint-Victor’dan yapılan alıntılar elmas gibi parlamaktadırlar. Denis, bütün bu kitapları bizzat yazmış, gözden geçirmiş, düzeltmiş, başlıklandırmış ve resimlemiştir. Hayatının sonunda, kalemini bilinçli bir şekilde bırakmıştır: *“Ad securae taciturnitatis portum me transferre intendo”* (güvenlik dolu sessizlik limanına girmek istiyorum).[604]

Hiç dinlenmemektedir. Hergün, Mezamir’in neredeyse tamamını ezberden okumaktadır. İşinden boş kaldığında veya giyinirken ve soyunurken dua etmektedir. Sabah duasından sonra, artık yatmamaktadır. Uzun boylu ve sağlam yapılıdır, bedenine bütün zorlukları dayatmakta ve tercihan bozulmuş gıdalarla beslenmektedir. “Demirden bir kafam, bakırdan bir miğdem var” demektedir.[605]

Başarılı bir şekilde yürüttüğü muazzam arabuluculuk ve ilahiyat spekülasyonu çalışmaları, huzur içinde ve dengeli bir araştırmacının hayatının ürünleri değillerdir; bu çalışma, yoğun duygular ve şiddetli sarsıntılar ortamında gerçekleştirilmiştir. İçe doğmalar ve ifşalar, bu çalışmanın olağan bölümünü meydana getirmektedirler. Çocukken, okula gitme saatinin geldiğini sanarak ay ışığında yataktan kalkma ktaydı.[606] Ölmekte olan Vlodrop kadının odasını şeytanlarla dolu olarak görmüş, bunlar onun sopasını elinden almışlardır. Son saatlerin derin kaygısını ondan daha iyi kimse bilemez; iblislerin ölmekte olan kişinin yatağına saldırmaları, onun başlıca vaaz konularından biridir. Sürekli meşgul olmasına rağmen, bunlardan söz etmeyi pek sevmemektedir. Her fırsatta, özellikle müzik dinlerken veya bazen onun bilgece sözlerini dinleyen soylu bir topluluk önünde ona gelen dinsel coşku durumlarından utanmaktadır. Bu büyük ilahiyatçının ünvanı, *Doctor esctaticus* olarak kalacaktır.

XI. Louis’nin tedavi etme yeteneği gibi, Denis le Chartreux gibi büyük bir kişi de kuşku ve alaylardan kurtulamamıştır. Bu dünyanın insanları olan müzevirler, onu bütün hayatı boyunca izlemişlerdir. Dindarlığın yüce dışavurumlarını, XV. yüzyılda kuşku içeren bir küçümsemeyle karşılamışlardır.

Ondördüncü Ayırım

Dinsel Duyarlılık ve Hayal Gücü

Aziz Bernard'ın tatlılık ve lirizmden oluşan mistiğinden itibaren, yani XII. yüzyıldan itibaren, İsa'nın ızdırapları konusundaki patetik duygulanma hep artmıştır. Çarmıha gerilmiş ise görüntüsü, ruhları damgalamaktaydı. Bu görüntü, çocukların duyarlı kalplerine büyük boyutlarda ve karanlık bir şekilde yerleşmekte ve ağırlığını bütün duyguların üzerine yansıtmaktaydı. Jean Gerson, çocukken babasının "oğlum, seni yaratan ve kurtaran Tanrı, işte böyle çarmıha gerildi" diyerek kollarını haç biçiminde açıp duvara yaslandığını görmüştür. Bu görüntü aklında kalmış, yaşı ilerledikçe bunun yoğunluğu artmıştır. Gerson yaşlandığında, Haçın Dikilmesi gününde ötmüş olan babasını hâlâ kutsamaktadır.[607] Azize Colette, dört yaşındayken annesinin her gün dua ederken İsa'nın çektiği acıları kendinde duyarak, bunlara ilişkin yakınmaların duymaktaydı. Bu anı, Colette'in aşırı duyarlı kalbine öylesine bir yoğunlukta yerleşmiştir ki, hayatı boyunca her gün, çarmıha gerilme saatinde, doğum sancısından daha şiddetli olan kalp acıları duymuştur.[608] Bir vaizin vaazını keserek, bir çeyrek saat boyunca kollarını haç biçiminde açarak ayakta durduğunu görmek nadir bir olay değildi.[609]

Zihinler İsa'nın Izdıraplarının imgesiyle o denli doluydular ki, en uzak benzerlikler bile İsa'nın görüntüsünü hatırlatmaya yetmekteydiler. Yoksul bir rahibe, mutfağa bir kucak odun götürürken haçı taşıdığını hayal etmektedir; kör bir kadın bulaşık yıkarken, gerdeli İsa'nın doğduğu zaman içine konulduğu beşik ve bulaşık leğenini de ahır olarak hayal etmektedir.[610]

XV. yüzyıldaki dinsel duyarlılık, kendini iki şekilde ifade etmektedir. Kendini bir yandan, halen bazen gezgin bir vaizin sözleriyle eline geçiren şiddetli heyecanlar halinde dışa vurmakta; öte yandan bazılarında, "coşku" diyebileceğimiz yeni bir hayat biçimi halinde normalleşmekte, buraya kanalize olmaktadır. Bu, kendilerine "modern dindarlar" adını veren, yenilikçi olduklarının bilincine sahip kişilerin imancılığıdır.

Vaazın etkisi konusunda, manevi kültür alanında pek fazla birşey kalmamıştır. O çağı yaşayanların anlatılarından, vaizlerin ne denli derin heyecanlar uyandırdıklarını biliyoruz,[611] fakat bize kadar ulaşan yazılı vaazlar bize bu konuda ancak zayıf bir fikir vermektedirler. XV. yüzyıl insanları için bile, çoktan bu hale gelmişlerdi. Bir hayat öyküsü yazarının söylediğine göre, Vincent Ferrier'yi dinleyen, sonra da onun vaazlarını okuyan çok sayıda kişi, bu okumaların sözlü vaazın meydana getirdiği heyecanın çok azını bile yaratmadıkları konusunda teminat vermişlerdir.[612] Bunda şaşılacak birşey yoktur. Vincent Ferrier ile Olivier Maillard'ın basılan vaazları, üzerinde hitabet güçleriyle nakış işledikleri kanaviçelerden ibarettirler.[613] Halkı heyecanlandıran şeyin, cehennemdeki dehşetin resmedilmesi, ceza tehdidi, İsa'nın ızdırapları ve tanrı aşkı konusundaki lirik iç dökmeler olduğu bilinmektedir. Vaizlerin kullandıkları araçları biliyoruz: etkileme hiçbir zaman çok kaba olmuşa, ağlamadan gülüşe geçiş hiçbir zaman çok ani gerçekleşmişe, sesin ateşi hiçbir zaman fazla harlı olmuşa benzememektedir.[614] Fakat, her zaman birbirine benzeyen anlatıların yol açtıkları heyecanları anlayamayız: kentlerine bir vaizin gelmesini sağlamak için yarışmalarını; yöneticiler ve halkın sanki bir hükümdar söz konusuymuşçasına vaizin önünde nasıl büyük bir gösteriş içinde ilerlediklerini; vaizin dinleyenlerin hıçkırıkları nedeniyle bazen sözünü kesmek zorunda kalmasını anlayamayız. Vincent Ferrier'nin vaazlarından birini verirken, iki ölüm mahkûmunun infaz yerine gitmek üzere geçtikleri görülmüştür. Vincent, celladın infazı ertelemesini istemiştir; mahkûmları kürsüsünün altında saklamış ve onların günahlarına ilişkin bir vaaz vermiştir. Vaaz bittiğinde, mahkûmlar kaybolmuşlardır; ancak birkaç kemik bulunmuş ve halk, kutsal adamın günahkârları kül ettiğine ve böylece onları kurtardığına inanmıştır.[615]

Kitlelerin kasılmak heyecanı, yazılı gelenekte iz bırakmadan kaybolmuştur, ama "*devotio moderna*"nın coşkusu, bunun tersine, tarafımızdan çok iyi bilinmektedir. Din, tıpkı bütün imancı çevrelerde olduğu gibi, burada da yalnızca yaşama biçimini değil, aynı zamanda toplumsallık biçimini de dayatmıştır: rahatlık sağlayan manevi alış veriş ve dışarmın gürültülerinin ulaşamadığı minik bir dünyada yaşayan iyi erkek ve kadınların sakin mahremiyeti. Dostları, Thomas'a Kempis'in dünyevi şeyler

karşısındaki bilgisizliğine hayrandılar; Windesheimlı bir duahan, Jean Bilmiyorum cinsinden bir şeref ünvanı taşımaktaydı. Bunlar, ancak basitleştirilmiş bir dünyada yaşayabilmekteydiler; bu dünyayı, kötülüğü dışarı atarak saflaştırmaktaydılar.[616] Bunlar, dar çevrelerinin içinde, karşılıklı bir sevginin sevinci içinde yaşamaktaydılar; tanrısal inayetin işaretlerini keşfetmek üzere bakışları hep birbirlerine yönelikti; birbirlerini ziyaret etmek tek zevkleriydi.[617] Bu nedenle hayat hikâyesi yazmaya eğilim göstermekteydiler; bu imana çevreler hakkındaki kesin bilgilerimizi onların bu eğilimine borçluyuz.

“Devotia moderna”, Hollanda’da aldığı kurala bağlanmış biçim içinde, manastıra özgü bir dinsel hayat biçimi yaratmıştır. Müminler, ölçülü hareketlerinden, kambur yürüyüşlerinden, sırıtmalarından, yeni ama yamalı elbiselerinden tanınmaktaydılar.[618] Ve özellikle bol bol gözyaşı dökmelerinden anlaşılmaktaydılar. *“Devotio est quaedem cordis tereritudo, qua quis in pias faciliter resolvitur lacrimas”*. (İman, onun aracılığıyla kolayca gözyaşına boğulanabilinen bir cins gönülden sevgidir). Tanrıdan “gündelik olarak, gözyaşlarının (oluşturduğu) vaftizi” talep etmek gerekir; bu gözyaşları ibadetin kanatlarıdır ve aziz Bernard’ın sözleriyle, meleklerin şarabıdır. Övgüye değer gözyaşlarının affediciliğine sığınmak, bütün yıl boyunca buna hazırlanmak ve kendini buna alıştırmak gerekin. Ama bu hazırlığın esas olarak Careme yortusu sırasında yapılması ve duahanla birlikte *“Fuerunt mihi lacrimae meae panes die ac note”* denilmesi gerekir. (Bu gözyaşları) bazen o kadar bol gelirler ki, hıçkırıklar ve iç çekmeleri içinde dua ederiz, *“ita ut suspiriosa ac cum rugitu oremus”*. Ama eğer gözyaşları gelmezse, zorlamamak gerekir. Bu durumda kalbin gözyaşlarıyla yetinilir. Üçüncü şahısların karşısında olağanüstü bir dindarlığın göstergelerinden kaçınmak gerekir.[619]

Vincent Ferrier, mayasız ekmeği kutsadığı her seferinde o kadar çok gözyaşı dökmekteydi ki, ayine katılanlar ağlamaya başlamakta ve cenaze törenlerindekine benzeyen bir ağlaşma sesi yükselmekteydi. Perrier gözyaşlarını o kadar sevmekteydi ki, onları isteksizce silmekteydi.[620]

Fransa’daki halk dindarlığı, Ortak Hayat Biraderlerinin ve Windesheim Koongregasyonistlerinin imancı hareketi içinde bir cins kurala bağlandığı Hollanda’daki biçime bürünmektedir. Fransa’daki bu cins

müminler dünyevi yaşamda kalmışlar veya varolan tarikatlara girmişlerdir. Bu Fransız tarikatlarındaki dindarlık Hollanda'dakinden daha tutkulu ve kasılmak bir niteliğe sahip olmuş, daha şiddetli biçimlere yönelmiş, ama aynı zamanda daha kolay yokolmuştur. Orta Çağın sonlarına doğru Holanda'ya güneyden gelen ziyaretçiler, halkın içinde farkettikleri ciddi dindarlıktan şaşkına dönmüşlerdir.[621]

Hollandalı müminler, genelde hareketlerinin içinden çıktığı yoğun mistisizmle olan temaslarını kaybetmişlerdi. Bu nedenden ötürü, büyük bölümleri itibariyle sapkınlığa sürüklenme tehlikesini taşıyorlardı. Hollanda'daki modern dindarlık itaatkâr ve ortodoks, pratik ve bir bakıma soğuk bir ahlaka sahip olmuştur. Buna karşılık Fransız dindar tipi, daha geniş ölçekli salınımlara uğramışa benzemektedir: bu tip, bazen kaçıkça iman belirtileri göstermektedir.

Groningenli dominiken Mathieu Grabow'un, dilenci tarikatların Ortak Hayat Biraderlerine yönelik şikâyetlerini dile getirmek ve eğer mümkünse mahkûm edilmelerini sağlamak için katıldığı[622] Konstanz ruhani meclisinde, Geert Groote'nin çömezlerini savunma işini, Kilise siyasetinin büyük belirleyicisi Gerson bizzat üstelemiştir. Gerson, gerçek bir dindarlığın dışavurumu ile izin verilen bir örgütlenme biçimi karşısında olunup olunmadığına karar verme konusunda tam bir uzmandı. Çünkü o, gerçek dindarlığı imanın aşırı bir şekilde dışavuruluşundan ayırmaya her zaman özen göstermişti. Temkinli, titiz, akademik ve iyi düşünen bir beyne sahip olan Gerson, kendi güçleriyle aristokratik bir zihniyete yükselmiş kişilerin bazen mütevazi kökenli olduklarını açık eden şu saf biçimlere yönelik özenli kaygıya sahipti. Üstelik, o bir psikologtu ve ortodokslukla sıkı bir akrabalığı olan bir üslup duygusuna da sahipti. Çağının inancının onu dikkatli ve çekinceli kılmış olmasına şaşırmamak gerekir. Onaylamadığı ve tehlikeli saydığı dindarlık tiplerinin, savunduğu "modern dindarlık"ı akla getirmesi dikkat çekicidir. Fakat bunun açıklaması vardır: onun Fransız cemaati, en coşkulu üyelerini Kilise tarafından belirlenen sınırlar içinde tutacak bir yuvadan, disiplinden ve örgütlenmeden yoksundu.

Gerson, her yerde halk dindarlığının tehlikelerini keşfetmektedir. Mistik kadının fahişelik yaptığını kaygıyla görmektedir.[623] Dünyanın sonunun yakın olduğunu söylemektedir; bu dünya, her tür fanteziye, rüyaya

ve hayale av olan hezeyan halindeki bir ihtiyardır.[624] Birçok insan, uygun bir yönetim olmaksızın, kendini katı oruçlara, uzun uykusuzluklara, fazlasıyla bol gözyaşlarına mahkûm etmekte, bunlar onun beynini karıştırmaktadır. Bu insanlara ılımlı olmalarını tavsiye etmenin bir yararı yoktur. Şeytanın tuzağına düşmemeleri için uyanık olmaları gerekir! Gerson, Arras'da kocasının razı olmamasına rağmen ardı ardına üç-dört gün yemek yemeyerek halkın hayranlığını üzerine çekmiş olan bir kadını ziyaret etmiş, onunla konuşmuş, onu ciddi bir sınavdan geçirmiş ve ancak beyhude ve gururlu bir inattan başka birşey bulamamıştır. Çünkü kadın, bu oruçlardan sonra yatışmaz bir oburlukla yemek yemekteydi; kendine dayattığı bu yoksunluklara tek bir neden göstermekteydi: ekmek yemekten bıkmıştı. Yüzü, deli olduğunu açık etmekteydi.[625] Bu kez saralı olan başka bir halk kadını, bir eşeğin cehenneme indiği her seferinde, bunu ayaklarındaki nasırların ağrımasıyla hissettiğini sanmaktaydı. Bu kadın, günahları alından okumakta ve günde üç ruhu kurtardığını iddia etmekteydi; işkenceyle tehdid edilince, bu yalanların onun ekmek parası olduğunu itiraf etti.[626]

Gerson, her yerde okunan ve anlatılan modern zamanlara ait içe doğmaları ve ifşaları hiç kabul etmiyordu; hatta İsveçli Brigitte ve Sienalı Catherina'nınkileri bile.[627] Bu türden anlatılanlardan o kadar çok dinlemiştir ki, artık hiçbirine güvenmemektedir. Biri, ifşa eden bir sesin kendine papa olacağını bildirdiğini duyduğunu açıklamıştır. Bir diğeri, önce alnına papa olacağının yazıldığına, sonra da Deccal olduğuna inanmış ve bu nedenle hıristiyanlığı böylesine bir kötülükten kurtarmak üzere kendini öldürmeyi düşünmüştür.[628]

Gerson, cahilce bir dindarlıktan daha tehlikeli birşey olamaz demektedir. Meryem'in kalbinin tanrısının içinde sevinçlere boğulduğunu öğrenen fakir dindar kadınlar, sevinçten boğulmaya çabalamaktadırlar; gerçeği hayalden ayıramadan, bütün imgeleri kabullenmekte ve bunların hepsini dini bütünlüklerinin mucizevi kanıtı olarak kabul etmektedirler.[629] Ama zaten "modern dindarlık" da tam bunu önermekteydi: "Bu konuda İsa'ya benzemek ve onun acılarına samimiyetle katılmak isteyen kişi, üzgün ve mağdur olmaya çaba harcamalıdır. Ve eğer şimdiki halde bir felâketle

karşı karşıyaysa, acısını İsa’nın ızdırabıyla birleştirecek ve bunu onunla paylaşmayı arzulayacakür”.[630]

Dinsel düşüncelere adanmış hayatın büyük tehlikeleri vardır, diye devam etmektedir Gerson; bu cins hayatın melankolik ve deli yaptığı çok sayıda insan vardır.[631] Fazla uzun bir orucun hayal görmeye ve deliliğe götürdüğünü bilmektedir; oruç tutmanın büyücülük alanındaki rolünü de bilmektedir.[632] Gerson gibi psikolojik inceliğe sahip bir insan, imanın dışavurumları içinde, izin verilenle verilmeyen arasındaki ayırım hattını nerede çizecektir? Dogmatik bakış açısı ona yetmemektedir. Meslekten ilahiyatçı olan onun için, dogmadan sapılan yerleri işaret etmek kolaydır. Fakat o, dindarlığın dışavurumlar konusunda, etik yargıların kanaate önderlik etmesi gerektiğini, bunun bir ölçü ve tercin konusu olduğunu hissetmekteydi. Bu sefil kopuş günlerinde, ölçülülükten daha çok ihmal edilen bir erdemin olmadığını söylemektedir.[633]

Eğer Gerson için bile, dogmatik kıstas gerçek dindarlığı sahtesinden ayırmanın tek aracı değilse, bizim açımızdan da, elbette dinsel duygular ortodoks veya sapkın olmalarına göre değil de, psikolojik niteliklerine göre gruplanmalıdırlar. Orta Çağ insanları dogmatik ayırım hattını görmüyorlardı. Orta Çağ halkı, Thomas birader gibi bir sapkının olduğu kadar, aziz Vincent Perrier’nin sözleriyle de dinsel açıdan eğitiliyor ve azize Colette ile yandaşlarını Begard (XIV. yüzyılda ortaya çıkan ve büyük karışıklıklara uğrayan bir tarikatın mensubu) ve ikiyüzlü saymaktadır.[634] Colette, James’in teopatik (hastalıklı dindarlık) durum adını verdiği şeyin bütün özelliklerini göstermektedir.[635] Aşırı duyarlı olan Colette; ateşin ne ışığına, ne de sıcaklığına dayanabilmekte, ancak mum ışığına tahammül edebilmektedir. Sineklerden, sümüklüböceklerden ve karıncalardan, pislik ve kötü kokulardan aşırı bir dehşete kapılmaktadır. Daha sonra aziz Aloysius Gonzaga’nın da olacağı gibi, cinsellikten iğrenmektedir; manastırında sadece bakirelere yer vardır, evli azizlere saygı duymamakta ve annesinin tekrar evlenmesini kınamaktadır.[636] Kilise, bu cins tutkuları, eğitici ve yüceltici bularak, hep teşvik etmiştir. Bireysel kaldığı sürece zararsız olan bu iffet düşkünlüğü, fanatiklerin ilkelerini Kiliseye ve toplumsal hayata uygulamaya kalkıştıklarında tehlikeli hale gelmektedir.

Kilise, bu saflık arzusunun devrimci bir biçim alması ve papazlar ile keşişlerin zina yapmalarına şiddetli saldırılar halinde kendini ifade erimeye başlaması üzerine, bu tutumu birçok kereler kınamak zorunda kalmıştır. Jean de Varennes bu ithamcılardan biri olmuş ve bunun bedelini, Reims başpiskoposu tarafından kapatıldığı sefil bir hapishanede ödemiştir. Bu Jean de Varennes, bir ilahiyat doktoru ve ünlü bir vaizdi. Genç Luxembourg kardinalinin Avignon'da özel papazı iken, daha yüksek Kilise görevlerine doğru ilerlemesi bekleniyordu, ama o aniden bütün görevlerden vazgeçmiş, yalnızca Reims Notre-Dame katedral kurulu üyeliğiyle yetinmiş, hayat tarzını en az ölçüye indirmiş ve doğduğu yer olan Saint-Lié'ye çekilerek, bir aziz hayatı yaşamaya ve vaaz vermeye başlamıştır. "Ve her yerden onun yaşadığı çok soylu ve çok dürüst hayatı görmeye gelen insanlarla düşüp kalkmaya başladı". Kısa bir süre sonra ona "Saint-Lié'nin aziz adamı" adı takıldı; eline ve elbiselerine dokunmak istiyorlardı, onu geleceğin papası, tanrının gönderdiği bir kişi, tanrısal bir varlık olarak görüyorlardı. Bütün Fransa ondan söz ediyordu.[637]

Saflık tutkusunun, Jean de Varennes'in kişisinde devrimci bir kimliğe büründüğünü görüyoruz. Jean de Varennes, Kilisenin bütün sıkıntılarını bir tek şehvet günahına indirgemekte ve coşkulu öfkesi içinde, Kilise yöneticilerine ve özellikle de Reims başpiskoposuna direnmeyi vaaz etmektedir. "Kurt var, kurt var!" diye bağırdığında, kurdun kim olduğunu anlayan halk sevinçle tekrarlıyordu: *"Hahay aus leus, mes bones gens, aus leus"* (Hey kurtlar var, iyi insanlarını, kurtlar var). Jean de Varennes, kanaatlerinin gerektirdiği cesarete tam sahipmişe benzememektedir: hapishanede yazdığı savunmada, başpiskoposu kastettiğini inkâr etmiş, yalnızca şu atasözünü zikrettiğini bildirmiştir "Kel kişi başlığını çıkartmamalıdır"[638] Fakat kilisenin dengesini bozma tehdidini birçok kereler taşımış olan eski öğretiyi vaaz etmiştir: bu göreve layık olmayan bir papaz tarafından yapılan kutsamaların gerçekliğinin reddedilmesi. En sonuna kadar gitmeği hedefleyen programı daha da öteye varmaktadır: papazların kızkardeşleri veya yaşlı bir kadınla birlikte oturmalarının yasaklanması. Genel ahlâk düşkünlüğüne saldırmakta, zinanın eski yasa hükümlerine göre cezalandırılmasını istemekteydi. Ona göre, bizzat İsa da, suçu açıkça ortada olan zinacı kadının taşa tutulmasını istemişti. Fransa'da

hiçbir kadının iffetli olmadığını ve hiçbir piçin iyi olamayacağını ve kurtarılamayacağını iddia etmekteydi.[639]

Kilise, bu devrimci iffetlilik biçimine hep karşı çıkmak zorunda kalmıştır: liyakatsiz papazların kutsamalarının geçersizliği konusunda kuşku uyanırsa, Kilise hayatının tümünün düzeni bozulacaktır. Gerson, Jean de Varennes'i, Jan Huss'le birlikte, iyi niyetle dolu olmalarına rağmen, bizatihi coşkularından ötürü hataya sürüklenen kişilerin arasına koymuştur.[640]

Öte yandan Kilise, tanrı sevgisine yönelik aşırı duyusal fanteziler karşısında hep hoşgörülü olmuştur. Burada da ahlâki ve doktriner bir tehlikenin imanı tehdit ettiğinden emin olmak için, bir Gerson'un basiretsizliği gerekmekteydi. "Aşıkların, neler de söylüyorum, çılgınların çok sayıdaki deliliklerini saymak istersem gün yeteri kadar uzun olmayacaktır: *"amantium immo et amentium"*[641] demektedir. Bunu deney aracılığıyla bilmektedir: *Amor spiritualis facile labitur in nudum carnelam amorem* (manevi aşk, kolayca sıradan tensel aşk haline dönüşür).[642] Çünkü bir din kadınıyla, önce hiçbir tensel eğilim içermeyen manevi bir aşk sürdüren, ama sonra araya ayrılık girince bu ilişkinin aşki niteliğini anlayan tanıdığı bir adamın öyküsünü anlatırken, muhtemelen kendinden söz etmektedir.[643] Artık uyanmıştır. *De diversis diaboli tentationibus* adlı incelemesi,[644] "modern dindarların" zihin haline yönelik nüfus edici bir çözümlemedir. Özellikle *Dulcedo dei*'den, Windersheimers'in *"zueticheit"ından*, yani İsa'ya duyulan sevginin hoşluğundan çekinmektedir. Şeytan, kendine amaç olarak bizzat bu sevinci benimsemiştir ve Tanrıyı artık yalnızca buna ulaşmak için sevsin diye, insana bazen imana çok benzeyen büyük ve harika bir hoşluk ilham eder demektedir.[645] *İlahiyatın verdiği teselli* adlı eserinde şöyle demektedir: "Birçok kimse, böylesine duyguları ölçüsüz şekilde besleyerek yanılmıştır. Bunlar, kalplerinin hezeyanını tanrı sevgisiyle tutuşma sanmakta ve böylece yollarını sefil bir şekilde şaşırmaktadırlar. Başkaları ise, yalnızca tanrının onların adına hareket ettiği bir duyarsızlık ve edilgenlik haline veya tanrıyla mistik bir birleşmeye ulaşmaya uğraşmaktadırlar. Bu da, Gerson'un Ruysbroeck'e yönelik sitemlerinden biridir. Gerson onun sadeliğine

inanmamakta ve onun *Ruhani düğünlerin süsü* adlı eserinin anlamını eleştirmektedir. Ruysbroeck bu eserinde, mükemmel ruhun tanrıyı seyrederken, onu tanrısal öz olan aydınlığın içinde görmekle kalmayıp, aynı zamanda kendinin de bizzat bu tanrısal aydınlık haline geldiğini vaaz erinektedir.[646]

İşte, bütün zamanların mistiklerinin tattıkları bu bireyselliğin tamamen yokolmasını, Gerson gibi ölçülü,[647] temkinli, tamamen Bernardcı öğretiye sadık bir mistik kabul edemezdi. Ona içine doğan şeyleri anlatan biri, tanrıyı seyrederken ruhunun yokolduğunu ve yeniden yaratıldığını söylemişti. Gerson, bunu nasıl biliyorsunuz diye sorunca, onu hissettim cevabını almıştı. Bu cevabın saçmalığı, Gerson'a göre, bu hayallerin mahkûm edilmeleri gerektiğinin reddedilemez bir kanıtıdır.[648] Bu cins duyguları kelimelerle ifade etmek tehlikeliydi; Kilise onların ancak mecazi dışavurumlarına hoşgörü gösterebilirdi. Sienalı Catherina'nın kalbinin İsa'nın kalbine karışmış olduğunu söylemiş olmasının bir önemi yoktur, Serbest Düşünce Biraderleri mezhebine katılan ve ruhunun tanrının içinde yokolduğuna inanan Marguerite Poreto Paris'te yakılmıştır.[649]

Kilisenin, kişiliğin yokolması fikrinin içinde en korktuğu şey, tanrıyla birleşen ruhun iradesinin olamayacağı için, tensel arzularına uyduğu zaman bile günah işleyemeyeceğine ilişkin olan ve bütün dinlerin aşırı mistikleri tarafından kabul edilen sonuçtur.[650] Ne kadar çok zavallı cahil, bu cins doktrinler yüzünden en iğrenç sefahatlerin içine sürüklenmiştir! Gerson, manevi aşkın tehlikelerine temas ettiği her seferinde, Begardların ve Turlupinlerin aşırılıklarını hatırlamaktadır.[651] Ve bunlar, "modern dindar" çevrelerine mensupturlar. Windeshemiers mezhebinden Heinrich van Herp, dindaşlarını manevi zina yapmakla suçlamaktadır.[652] Gerson, bu hayallerin içinde, en sapık imansızlıklara sürükleyen şeytani tuzaklar vardır demekte ve bir Chartreux rahibine, şehvet günahının onun tanrıyı sevmesini engellemediğini, aksine tanrı sevgisinin hoşluğunu daha istekle arama ve tatma arzusuyla tutuşturduğunu itiraf eden bir soylunun sözlerini aktarmaktadır.[653]

Mistiğin kendinden geçmeleri, ne kadar taşkın olsa da, simgesel imgeler halinde kaldıkça, Kilise bunlara göz yummaklaydı. Hollandalı halk

vaizi Jan Brugman, insan biçimi alan İsa'yı, güçlü ayrıntıların desteğiyle, kendini unutan ve tehlikeyi görmeyen, sahip olduğu herşeyi veren sarhoşa benzetmektedir. "Aşk, onu göklerin tepesinden yeryüzünün bu çok alçak vadisine inmeye ittiğinde, gerçekten sarhoş değil miydi?". İsa'yı gökyüzünde danseden peygamberlere içki dağıtırken göstermektedir: "ve çatlayıncaya kadar içtiler ve Davut elinde harpı olduğu halde, tıpkı tanrının soytarısıymış gibi masanın önüne fırladı".[654]

Yalnızca kaba saba Brugman değil, aynı zamanda kusursuz Ruysbroeck de tanrı aşkına sarhoşluk terimlerini yüklemektedir. Sarhoşluğun yanında, açlık da simge olarak kullanılmıştır. Bu imgeler ilhamlarını, hiç kuşkusuz Ecclesiasticus'un şu sözlerinden almaktadırlar: *"qui edunt me, adhuc esurient, et qui bibunt me adhuc sitient".*[655] Bilgelik tarafından söylenilen bu sözler İsa'ya atfedilmişlerdir. Tanrısına duyduğu ebedi açlığın ızdırabını çeken insan zihni, Ruysbroeck tarafından şu şekilde temsil edilmektedir: "Burada asla yatışmayan, kesintisiz bir açlık doğmaktadır; bu, sevme gücünün ve zihnin yaratılmamış bir şey için yaratılmış olan içsel oburluklarıdır. Bunun deneyini yapanlar insanların en yoksullarıdır, çünkü bunlar aç ve istekle doludurlar ve yatışmaz bir açlığa sahiptirler. Ne yerlerse yesinler, ne içerlerse içsinler, bu şekilde asla doyamazlar, çünkü bu açlık ebedidir. Tanrı, bu insanların, kendi hariç, azizlerin sahip olduğu bütün yetenekleri verse bile, zihnin bu açlığı gene de doymadan kalacaktır".

Ve bu açlığın imgesi de başka birşeyin yerine geçebilir ve İsa'ya uygulanabilir. "Açlığı ölçüsüzce büyüktür; bizi sonuna kadar tüketiyor, çünkü vahşi bir açlığı olan bir obur, sıkıntılı bir açtır; kemiklerimizin iliğine varana kadar (herşeyi) yutmaktadır... Önce yemeğini hazırlamakta ve bütün günah ve hatalarımızı aşkla tüketmektedir. Saflaşıp, aşk ateşinde kızarmamızdan sonra, herşeyi yutmak isteyen doyumsun bir varlık gibi ağzını açmaktadır... Ah! İsa'nın bizim selâmetimiz konusundaki oburca isteğini bir görebilsek, kendimizi tutamaz, onun gırtlağına doğru uçardık"[656]

Bir adım daha ileri gidersek, mistisizmin kendinden geçmelerinden, en yavan simgeciliğin içine düşeriz. Jean Barthelemy'nin *Aşk kaygısı kitabı,* kutsal şaraplı ekmekten söz ederken, "onu ateşte yanmadan, iyice kızarmış olarak yiyeceksiniz. Çünkü Paskalya kuzusu, iki odun veya kömür ateşinin

ortasında, tam kıvamında pişirilmiş ve kızartılmıştır; tatlı İsa, kutsal Cuma günü çok elem verici iki ateş arasında çarmıha bağlanmış ve çakılmış olarak acı çekmiş ve ölmüştür ve ruhlarımız ve selametimiz için sahip olduğu çok büyük merhamet ve sevgi nedeniyle, bizi kurtarmak için kızartılmış ve lezzetli bir şekilde pişirilmiş gibi olmuştur"[657]

Sarhoşluk ve açlık imgeleri, bizzat kendileri olarak, dinsel tadların ifadesine erotik bir anlam yüklemesi gereken kanaatin bir reddi olmaktadırlar.[658] Tanrısal affın fışkırması, bir içeceğe veya bir banyoya benzetilmektedir. Diepenveenli dindar bir kadın, İsa'nın kanının içinde boğulduğun hissetmiş ve bayılmıştır.[659] İsa'nın kanı hayal gücüne musallat olmakta ve sarhoşluğa benzer kendinden geçmelere yol açmaktadır. Aziz Buonaventura, İsa'nın bedeninde açılan yaralar, ruhun bir kelebek gibi bir o yana bir bu yana uçtuğu, hoş ve çiçekler içindeki cennetimizin çiçekleri gibidir, demiştir. Ruh, böğründeki yaradan İsa'nın kalbine ulaşmaktadır. Beş yaranın bütün kızıl ve sıcak kanı, Henri Suson'un ağzından kalbine doğru akmıştır.[660] Sienalı Catherina, böğürdeki yaradan (kan) içmiştir. Başkaları da, Bakire Meryem'in sütünü tatmışlardır; örneğin aziz Bernard, Henri Suson, Alain de la Roche.

Adının Latincesi Alanus de Rupe olan Alain de la Roche, fantezilere dayalı dindarlığın ve XV. yüzyılın aşırı somut dinsel hayal gücünün çok karakteristik bir temsilcisidir. 1428'de Brötanya'da doğan bu dominiken, hayatının büyük bölümünü Fransa'nın kuzeyinde ve Alçak Ülkeler'de geçirmiştir. 1475'te Zwolle'de, sıkı ilişkiler içinde olduğu Biraderlerin manastırında ölmüştür. Tespih kullanımını coşkuyla savunmuş ve bu amaçla Notre-Dame ellili tespih *(psautier)* evrensel kardeşlik örgütün kurmuştur. Büyük bölümü vaazlarından ve içe doğmalarını anlattığı yazılardan oluşan bu içe doğma üstadının eseri,[661] kendini aşırı bir cinsel hayal gücüyle ve bu aşırılığı haklı gösterecek bir heyecanın yokluğuyla dışa vurmaktadır. Büyük mistiklerdeki açlık, susuzluk, kan ve ihtiras gibi duyusal imgeleri tahammül edilir kılan tutkulu tavrın onda izine bile rastlanmamaktadır. Ruhani aşk simgeciliği, onda bir işlem haline dönüşmüştür. Bakire Meryem'in bedeninin her bir parçasına ilişkin derin düşüncelerinde, nail olduğu susuzluğu Bakire Meryem'in sütüyle giderme lütfunu özenle tasvir etmesinde, Pater duasının herbir sözünü erdemlerden birinin zifaf yatağı

olarak adlandırmasına neden olan simgecilikte, Orta Çağın çok renkli imanının çöküntüsü ifade edilmektedir.

İblisce fantezinin içinde de, cinsellik unsurunun bir rolü vardır: Alain de la Roche, günahları temsil eden hayvanları, korkunç cinsel organlara sahip olarak ve dünyayı dumanlarıyla karartan ateş selleri püskürtürken görmektedir; *"meretix apostasiae"*yi (dinden dönme fahişesi), dönekler doğurup, onları sırasıyla yiyip, kusarken ve bir anne gibi onları öper ve çok severken görmektedir.[662]

Bu, modern dindarların hoşluğunun ters yanıydı. Zihinler, hoş göksel fantezilerin içinde, kaçınılmaz olarak cehennemi içe doğmaların karanlık uçurumunu muhafaza etmekteydi; bunlar da, dünyevi bir duyusallığın ateşli diliyle ifade edilmekteydiler. Windesheimers'in sakin ve hoş imancılığı ile Orta Çağın son anlarında ürettiği en karanlık şeyler arkasında ilişki olmasına şaşırmamak gerekir; dinsel bir işgüzarlık ve adli katılık sistemi halinde ortaya çıkan cadı avı bunun kanıtıdır. Alain de la Roche, bu iki zihin hali arasındaki bir bağlaçtır. Zwolle biraderlerinin kendilerinden saydıkları bu konuk, onun gibi dominiken olan ve *Malleus maleficarum*'un iki yazarından biri ve Alain tarafından kurulan tespih kardeşlik örgütünün Almanya'daki yayıcısı olan Jacop Sprenger'in de lalasıdır.

Onbeşinci Ayırım

Simgecilik Gerilerken

Bu dönemin yürek sızlatan dindarlığı, daha önce de gördüğümüz üzere, zengin ve renkli bir temsile yönelmekteydi. Zihin, esrarı, ona algılanabilir bir biçim vererek kavradığına inanmaktaydı. Sözle anlatılamayan maddi işaretler içinde tapma ihtiyacı, sürekli yeni figürler yaratmaktaydı. İsa'ya yönelik taşkın sevginin görülebilir nesneleri olan haç ve kuzu, XIV. yüzyılda yetersiz kalmışlardır; bunlara İsa'nın alına tapma eklenmiş ve bu da haç figürünü gölgede bırakmaya yönelmiştir. Henri Suson, kalbine İsa'nın adını nakşetmiştir ve kendini, sevgilisinin adını elbiselerine işleten aşığa benzetmektedir. Ruhani dostlarına, İsa'nın çok hoş adının işlendiği küçük mendiller göndermektedir.[663] Sienalı Bernardino, heyecan uyandıran bir vaazının sonunda, iki mum yakmış ve kalabalığa bir metre kadar uzunlukta bir yazı göstermiştir; bu yazı, mavi bir zemin üzerine, İsa'nın altın yaldızlı adını içermektedir; yazı parlak bir çerçevenin içindedir: "kiliseyi dolduran halk, İsa'ya duyduğu sevgiden ve hoş heyecandan ağlayarak ve hıçkırarak diz çökmektedir.[664] Bu adet, özellikle fransisken vaizler arasında yayılmıştır. Denis le Chartreux'yü bu cinsten bir yazıyı havaya kaldırırken gösteren bir gravür bize kadar ulaşmıştır. Cenevre kent armasının tepeliğinin güneş olması, bu adetten türemedir.[665] Kilise yöneticileri heyecana kapılmışlardır; batıl itikat ve puta tapmadan söz edilmektedir; bazı karışıklıklar da meydana gelmiştir. Bernardino, Roma'da mahkeme önüne çıkmak zorunda kalmış ve bu adet, papa V. Martin tarafından mahkûm edilmiştir.[666] Fakat, İsa'ya görünür bir biçim altında tapma ihtiyacı, kısa bir süre içinde kendine meşru bir tatmin yolu bulmuştur: kutsal ekmek kabı *(ostensoir)*, kutsal mayasız ekmeği tapınmaya sunuyordu. Bu ekmek kabı başlangıçta, yani XIV. yüzyılda bir kule biçimindeydi; kısa bir süre sonra, tanrı sevgisinin simgesi olan ışık saçan güneş biçimini aldı. Bu konuda da Kilise önceleri itiraz etti, kutsal ekmek kabı uygulamasına başlangıçta ancak Fete-Dieu (şaraplı ekmek yortusu) haftası boyunca izin verildi.

Eğer simgesel kavrayış herşeyi, her figürün kendi yerini bulduğu geniş bir sistemin içine almasaydı, sona ermekte olan Orta Çağ düşüncesinin içinde erime tehlikesiyle karşı karşıya olduğu imge bolluğu, kaos halindeki bir görüntü oyunundan ibaret kalırdı. Orta Çağ zihniyetinde, aziz Paulus'un Korintoslulara söylediği sözden daha çok yer tutanı olmamıştır: "*Videmus nunc per speculum iri aenigmate, tunc autem facie ad faciem*" (Şimdi karanlık bir aynadan görüyoruz, ama yüz yüzeyiz).

Orta Çağ, eğer anlamın dolaysız işleviyle ve olgusallığıyla sınırlandırılacak olursa, herşeyin saçma olacağını ve bunun tersine, herşeyin özü gereği öte dünyaya yöneldiğini hiçbir zaman unutmamıştır. Bu düşünce, tamamen dinsel olan düşüncelerin dışında bile, bizim için alışılmış birşeydir. Kim, olağan şeylerin bildik anlamlarının dışında ve daha derin bir anlama sahipmişe benzedikleri anlar yaşamamıştır ki? Bu duygu bazen herşeyi, ne pahasına olursa olsun çözülmesi gereken sırlar ve tehditlerle dolu olarak gösteren ölümcül bir kavrayış biçimine bürünmektedir. Daha da sık olmak üzere, bu duygu bizi bazen dünyanın bu gizli anlamının içinde yer aldığımıza ikna ederek, içimizi sükûnet ve güvenle doldurmaktadır. Bu duygu, herşeyin oradan kaynaklandığı tek ilkeye ne kadar bağlanırsa, bir berraklık anının ilhamı o denli sürekli bir kanaat haline dönüşme eğilimine girecektir. "Şeyleri yaratan güçle ilişkimizin anlamını besleyerek, bunları kabul etmeye daha yatkın hale geliriz. Doğa'nın dış çehresinin değişmeye ihtiyacı yoktur, anlamlar değişirler. Ölüm meydana gelir ve işte bu, tekrar hayata dönüşür. Birine ilgisizlik veya sevgiyle bakılmasına yol açan, varolan değişmedir... Herşeyi tanrıda gördüğümüz ve onunla bağlantı kurduğumuz zaman, bayağı şeylerin içinde yüce anlamları okuruz".[667]

Simgeciliğin üzerinde geliştiği psikolojik zemin işte buradadır. Tanrı'da hiçbir şey anlamsız değildir: "*nihil vacuum neque sine signo apud Deum*", bu söz azize İreneaus'a aittir.[668] Herşeyin aşkın bir anlamı olduğuna yönelik kanaat, kendini formüle etmeye uğraşacaktır. Tanrısallık figürünün çevresinde, herşey onda bir anlama sahip olduğundan ötürü, hepsi de onunla bağlı olan simgesel figürlerin görkemli sistemi billurlaşacaktır. Evren, tıpkı geniş bir simgeler bütünüymüşçesine açılmakta, bir fikirler katedrali olarak dikilmektedir. Bu, dünyanın en ritmik kavrayışı, ebedi uyumun çoksesli ifadesidir.

Simgeci tutum, Orta Çağda nedensel veya olgusal tutumdan çok daha vurguluydu. Bunun nedeni, dünyayı bir evrim biçiminde kavrayış durumunun hiç bulunmaması değildi; Orta Çağ düşüncesi, şeyleri kökenleri itibariyle anlamak için de çok çaba harcamıştır. Fakat bu alanda yalnızca çıkarsamacı araçlara sahipti, çünkü deney yapmasını bilmiyordu ve gözlem ile çözümleme konusunda da çok yetersizdi. Birşeyin bir başkasından nasıl doğduğunu açıklayabilmek için, safçasına imgeler kullanmaktaydı. Köken bağlantılarını, soy zinciri veya ağaç figürleri halinde temsil etmekteydi. Örneğin bir *arbor de origine juris et legum* (hukuğun ve yasanın köken ağacı), hukukun tümünü, çok sayıda dalı olan bir ağaç biçiminde sınıflandırmaktaydı. Özetlemeye yatkın bu yöntem nedeniyle, Orta Çağın evrimci düşüncesi, şematik keyfi ve kısır kalmıştır.

Simgecilik, nedensel bakış açısından, adeta düşüncenin bir cins kısa devresi gibi ortaya çıkmaktadır. Düşünce, iki şey arasındaki bağlantıyı, bunların nedensel ilişkilerinin gizli dolambaçlarını izleyerek aramak yerine, bir sıçrama yapmakta ve bu bağlantıyı neden ile sonuç arasındaki bir yakınlık olarak değil de, anlam ile amaç arasındaki bir yakınlık olarak, aniden keşfetmekteydi. Bu cinsten bir bağlantı, iki şeyin, genel bir değere aktarılabilen özsel bir niteliğe birlikte sahip oldukları an kendini dayatabilirdi. Veya deneysel psikolojinin diliyle: herhangi bir benzerlik üzerinde temellenen her ortaklık, hemen özsel ve mistik bir yakınlık fikrini belirleyebilir. Eğer burada kalınırsa, zihnin oldukça zayıf bir işleyişi söz konusu olacaktır. Üstelik, eğer etnolojik açıdan bakılacak olursa, bu çok ilkel bir işleyiş olacaktır. İlkel düşüncenin işleyişi içinde, belirli birşeyin kavramının içinde, ayırım hatları birbirine karışır. Bunun devamında bu düşünce, belirli birşeyin kavramının içine, ona herhangi bir ilişki veya benzerlikle bağlanan tüm kavramları dahil eder. İşte bu da simgeciliğin çok yakınında yer alan bir durumdur.

Ancak, modern bilimin bakış açısı terkedildiğinde, simgeciliğe daha lehte bir açıdan bakmak da mümkündür. Eğer simgeciliğin, Orta Çağda *Gerçekçilik* adı verilen ve bizim daha az doğru bir şekilde Platoncu idealizm diyeceğimiz dünya kavrayışına ayrılmaz bir şekilde bağlı olduğu farkedilecek olursa, simgecilik bu keyfilik ve tamamlanmamışlık görüntüsünü kaybedecektir.

Ortak özellikler üzerine dayandırılan simgesel benzeştirme, ancak bu özelliklerin şeylerin özü olarak kabul edilmeleri halinde anlama sahiptir.

Dikenlerin ortasında açmış beyaz ve pembe güllerin görülmesi, Orta Çağ zihniyetinde hemen simgesel bir benzeştirmeye yol açacaktır: örneğin infazcıların arasında şanlarıyla parıldayan bakireler veya din şehitleri benzeştirmesi. Benzeştirme meydana gelmektedir, çünkü yüklemler aynıdır: güzellik, sevgi, saflık; güllerin renkleri, aynı zamanda bakirelerin (beyaz) ve din şehitlerinin (kan kırmızısı) de renkleridir. Fakat bu bağlantı, ancak simgesel kavramın iki terimini birbirine bağlayan bağlaç, onların ortak özlerini belirten mistik bir anlama sahip olabilecektir. Başka bir ifadeyle, kırınızı ve beyaz renkler eğer miktarsal tabana dayalı fizik bir adlandırmadan daha öteye geçerek, bağımsız gerçekler olurlarsa, bu mistik anlam ortaya çıkacaktır. Vahşinin, çocuğun ve şairin düşüncesi, onları asla başka şekilde görememektedir.[669]

Oysa, güzellik, sevgi, beyazlık, gerçeklikler oldukları için, bizatihilikler de olacaklardır; bunun sonucunda, güzel, sevgi dolu veya beyaz olan herşey ortak bir, öze, tek bir nedene sahip olarak, Tanrıya nazaran aynı anlam içinde olmak zorunda kalacaktır.

Demek ki, simgecilik ile kelimenin skolastik anlamındaki gerçekçilik arasında çözülmez bir bağ vardır.

Evrenseller konusundaki kavgayı aklımıza fazla sık getirmekten kaçınalım. *Universalis ante rem* olduğunu bildiren ve genel fikirlere özsellik atfeden gerçekçilik, hiç kuşkusuz Orta Çağ düşüncesine hiçbir itiraza uğramadan egemen olamamıştır. Ayrıca bir de adçılar olmuştur. *Universalis post rem* doktrinin de taraftarları olmuştur. Fakat, radikal adçılığın bir karşı-akım, bir tepki, bir muhalefetten başka birşey olmadığını ve Occamcılarınki veya modernlerinki olan yeni ve ılımlı adçılığın, Orta Çağın bütün uygarlığına içsel olan gerçekçi düşüncenin yönüne hiç dokunmaksızın, yalnızca bazı sakıncalar pahasına olmak üzere aşırı gerçekçiliği önlemekten başka birşey yapmadığını iddia etmek fazla yanlışa benzememektedir.

Uygarlığın bütününe içkin, çünkü öncelikle önemli olan şey, keskin görüşlü ilahiyatçıların kavgası değil de, düşüncenin ve hayallerin dışavurumuna egemen olan fikirlerdir. Bu fikirler aşırı bir gerçekçilik içindedirler. Bunun nedeni, ilahiyatın uzun zamandan beri yeni-platoncu okulda yetişmiş olması değil de, gerçekçiliğin bütün felsefelerinden bağımsız olarak, ilkel düşünce biçimi olmasıdır. İlkel zihniyet açısından,

adlandırılan herşey bir bizatihiliktir ve gökyüzüne yansıyan bir biçime sahiptir. Bu biçim, örneklerin çoğunda insani şekil olacaktır.

Skolastik anlamdaki her gerçekçilik, insanbiçimciliğe götürmektedir. Zihin, fikre gerçek bir varoluş atfettikten sonra, bu fikri yaşarken görmek isteyecek ve bunu ancak onu kişiselleştirerek sağlayabilecektir. Allegori işte böyle doğmuştur. Allegori, simgecilikle aynı şey değildir. Simgecilik, iki fikir arasında esrarlı bir bağlantı keşfetmekte, allegori bu bağlantının kavranışına görünür bir biçim vermektedir. Simgecilik, zihnin çok derin bir işlevidir. Allegori ise yüzeyseldir. Simgesel düşüncenin kendini ifade etmesine yardıma olmakta, ama aynı zamanda canlı bir fikri bir figürle ikame ederek, onu tehlikeye sokmaktadır. Simgenin gücü, allegorinin içinde tükenmektedir.

Allegori, Orta Çağ düşüncesine Martianus Capella ve Prudentius'un yazıları aracılığıyla, tüm hızıyla gerilemekte olan klasik Latin kültürünün eski bir elbisesi gibi girdiyse de ve çoğu zaman eskimiş ve bilgiç bir havada olduysa da, kendini allegori aracılığıyla ifade etme ihtiyacı hep capcanlı olarak kalmıştır. Zaten, bu biçimin çok uzun süre sahip olduğu öncelik başka nasıl açıklanabilir?

Biraz önce taslak halinde sunduğumuz gerçekçilik simgecilik ve kişiselleştirme gibi üç düşünce tarzı birlikte ele alındıklarında, Orta Çağ düşüncesinin üzerine bir ışık seli saçtıkları görülmektedir. Psikoloji, simgeciliği çağrışım olarak ele alarak, onunla işini kolaylıkla bitirebilir; fakat uygarlık tarihi ona daha saygılı bir şekilde yaklaşmak zorundadır. Dünyanın simgesel bir şekilde yorumlanması, eşi bulunmaz bir etik ve estetik değere sahip olmuştur. Simgecilik, doğanın ve tarihin tümünü kapsayarak, modern bilimin önerebileceğinden daha sağlam bir dünya birliği imgesi sunmuştur. Bu imgenin içine eksiksiz bir düzen, mimari bir yapı, hiyerarşik bir bağımlılığı dahil etmiştir. Çünkü, her simgesel bağlantının içinde bir alt terim, bir de üst terimin bulunması gereklidir. Eşdeğerli iki şey arasında, simgesel bir bağlantı kurulamaz; bunun tek istisnası, bu ikisinin daha üst düzeyden bir üçüncüsüne bağlanmaları durumudur.

Simgeci düşünce, şeyler arasında sonsuz sayıda ilişkiye izin verir. Herşey, çeşitli öncelikleri aracılığıyla birçok fikri işaret edebilir ve bir özelliğin birçok simgesel anlamı olabilir. En yüksek kavramların binlerce simgesi vardır. Yüce olanı ifade etmek ve onu ululamak, her şeyin hakkıdır.

Ceviz, İsa anlamına gelir; içi ise onun tanrısal doğasını işaret eder; yeşil ve etli dış kabuğu, İsa'nın insani yanıdır; kabuğunun tahtamsı kesimi ise haçtır. Böylece herşey, düşünceyi ebedi olana doğru yükseltmeye yarar; halkadan halkaya geçerek, bir şey bir başkasını destekler ve bu, zirveye varana kadar sürer; tanrının yüceliği bilinci, zihnin bütün kavrayışlarına aktarılır ve onlara yüksek bir estetik ve ahlaki değer verir. Her taş, tüm simgesel değerlerinin parlaklığıyla ışıldar. Gül ile bekâretin benzeştirilmesi, şiirsel bir kıyastan daha fazla birşeydir: bunların ortak özünü ilân etmektedir. Bunlardan herbirinin özelliği, bu oyun içinde kaybolmakta ve rasyonel kavrayışın katılığı, mistik bir birliğe ilişkin önsezi tarafından yumuşatılmaktadır.

Uyum, bütün ruhani alanlar arasında hüküm sürmektedir. Eski Ahid, Yeni'sini haber vermektedir, dindışı tarih bu ikisini de yansıtmaktadır. Her fikrin etrafında, tıpkı kaleidoskoptaki gibi simetrik bir şekil oluşturan başka fikirler gruplanmaktadır Nihayet bütün simgeler, İsa'nın kanı ile etinin şarap ve ekmeğe dönüşmelerinin meydana getirdiği merkezi esrarın etrafında gruplanmaktadırlar. Burada, simgesel benzerlikten daha fazlası, özdeşlik vardır. Mayasız kutsal ekmek İsa'nın kendidir ve papaz bunu yerken, gerçekten İsa'nın mezarı haline gelmektedir. Her simge, en yüksek esrarın gerçekliğine katılmakta; her anlam, mistik bir birliğe ulaşmaktadır.[670]

Simgecilik, Orta Çağa kendinde nesne olan dünyayı değerlendirme ve dünyevi faaliyetleri soylulaştırma olanağı vermiştir. Çünkü her mesleğin yücelik ve kutsallıkla simgesel bağlantıları vardır. Aziz Bounaventura, zenaatkârın çalışmasını, Söz'ün ebedi bedene bürünmesi ve Tanrı ile ruh arasındaki birlik olarak adlandırmıştır.[671] Dindışı aşk bile, simgecilik aracılığıyla tanrı sevgisine bağlanmıştır. Bireyin acı çekmesi, tanrının acı çekmesinin bir gölgesinden başka birşey değildir ve erdem, iyilik fikrinin kısmi bir gerçekleşmesinden ibarettir. Simgecilik, böylece kişisel acı ve erdemi birey küresinden kopartıp, onları evrensel küreye yükseltirken, Orta Çağda çok vurgulu olan dinsel bireyciliğe, yani kişisel selamet arayışına karşı kurtarıcı bir karşı ağırlık oluşturmuştur.

Nihayet simgecilik, eğer o olmasaydı çok katı ve çok açık olacak olan formüle bağlanmış dogmaların metni üzerine yazılmış bir müzik gibi olmuştur. "Spekülasyonun hâlâ çok skolastik olduğu bu devirde, tanımlanan

kavramlar derin ilhamlarla kolayca ters düşmektedirler”.[672] Simgecilik, sanata dinsel kavrayışların bütün zenginliğini açmış ve derin kurumları ve ruhun en yüksek özlemlerini kendi sesli ve renkli, ama bulanık ve dalgalı diline çevirme olanağını vermiştir.

Sona ermekte olan Orta Çağ, bu düşünceyi sonuncu çiçeklerini açarken sunmaktadır. Dünya, evrensel bir şekilleniş içinde yayılarak genişlemekte ve simgeler de taşlaşmış çiçekler gibi olmaktadırlar. Zaten simgecilik, her zaman tamamen mekanik hale gelme ve alışkanlık içinde yozlaşma eğilimi taşımıştır. Yalnızca şiirsel yüceltmenin değil, aynı zamanda, asalak bir bitkinin yaptığı gibi, asıldığı düşüncenin de ürünüdür.

Benzeştirme, çoğu zaman yalnızca bir sayı eşitliğine dayanmaktadır. Bu olgudan ötürü, muazzam bir fikirlerarası bağımlılık açısı ortaya çıkmaktadır, ama söz konusu olanlar aritmetik alıştırmalardan ibarettirler. Örneğin, yılın oniki ayı havarileri işaret edecektir; dört mevsim incil yazarlarını, yıl ise İsa’yı.[673] Koskoca bir yedili sistemler bütünü oluşmuştur. Yedi erdeme *Pater*’in yedi duası, Kutsal Ruh’un yedi bağışı, Tövbe’nin yedi ahiret mutluluğu ve yedi mezamiri tekabül etmektedir. Bütün bu yedili gruplar, İsa’nın ızdıraplarının yedi anıyla ve yedi kutsamayla bağlantılıdırlar. Bunların herbiri, yedi hayvan tarafından temsil edilen ve ardından yedi hastalık gelen, yedi temel günahla zıtlaşmaktadırlar.[674]

Bu örnekleri aldığımız, Gerson gibi ruhlara hükmeden biri, simgesel bağlantının ahlaki ve uygulamalı değerini vurgulayacaktır. Alain de la Roche gibi gönül gözüyle gören biri için, öncelikli olan estetik unsurdur.[675] Onun simgesel spekülasyonları çok karmaşık ve biraz da yapaydırlar. Ona, Tespih Kardeşlik Örgütü için zorunlu kıldığı 150 *Ave* ve 15 *Pater* duasını temsil eden 15 ve 10 sayılarının yer aldığı bir sistem gerekmektedir. Onbeş *Pater,* İsa’nın ızdıraplarının onbeş anıdır, 150 *Ave* ise mezamirlerdir. Bundan da ötesi, onbir gök küresine dört unsuru eklemekte, bunları on kategoriyle (öz, nitelik vb.) çarpmaktadır. Sonuç olarak 150 ahlaki alışkanlığı elde etmektedir. Buna benzer şekilde on emir’in onbeş erdemle çarpılması da 150 ahlaki alışkanlığı vermektedir. Onbeş erdem sayısına ulaşabilmek için, üç teologal erdemin (nesnesi bizzat Tanrı olan, selamet konusundaki en önemli erdemler) ve dört temel erdemin dışında, yedi esas erdemi saymakta, toplam ondört etmekte; geriye din ile tövbe gibi iki erdem

kalmaktadır; bunlarla birlikte toplam onaltı yapmakta, yani bir fazlalık bulunmaktadır, ama temel erdemler arasındaki ılımlılık ile esas erdemler arasındaki yetingenlik birbirlerine karıştığından, sonuçta onbeş sayısı elde edilmektedir. Bu onbeş erdemden herbiri, gerdek yatağı Pater'in bölümlerinden birinde yer alan bir kraliçedir. *Ave'*nin her kelimesi, Bakire Meryem'in onbeş mükemmelliğinin birini ve aynı zamanda bizzat kendi olan melek kayasının üzerindeki bir değerli taşı temsil etmektedir. Her kelime, bir günahı veya onu temsil eden hayvanı kovmaktadır. Bunlar aynı zamanda daha başka şeydir de: bütün azizleri taşıyan bir ağacın dalları, bir merdivenin basamakları. Sadece iki örnek vermek üzere; *Ave* kelimesi, Bakire Meryem'in masumiyetini ve elması işaret etmektedir; gururu veya onu temsil eden arslanı kovmaktadır. *Maria* kelimesi, bilgelik ve kızıl yakut anlamına gelmektedir; çok siyah bir köpek ile temsil edilen haseti kovmaktadır. Alain, içine doğmalar esnasında, günah hayvanlarının korkunç biçimleri ve harika özelliklerini yeni simgesel çağrışımlar uyandıran değerli taşların parlak renklerini görmektedir. Sardinya somakisi, tıpkı Bakire Meryem'in aşağılanmışlığı içinde siyah, acıları içinde kırmızı ve şan ile lütfa nail olması içinde beyaz olması gibi; siyah, kırmızı ve beyazdır. Mühür olarak kullanıldığında, balmumu üzerine yapışmamakta ve bu yüzden dürüstlük erdemini temsil etmektedir; dürüst ve iffetli kılmaktadır. İnci, *gratia* kelimesi ve aynı zamanda Meryem'in lütfa nail olmasıdır. Bir çiy tanesinin bir deniz kabuklusunun içine girmesinden, *"sine admistione cuiuscunque seminis propagationis"* doğar.

Simgecilik artık aşınmış hale gelmiştir. Simgelerin ve allegorilerin aranması, beyhude bir zihin oyunu, tek bir kıyasa dayalı yüzeysel bir fantezi haline dönüşmüştür. Nesnenin kutsallığı, ona hâlâ bir miktar manevi değer vermektedir. Fakat simgecilik manyaklığı dindışı veya yalnızca ahlâki maddelere uygulandığında, çöküntü göze görünür olmaktadır. Froissart, *Li orloge amoureux* (aşık çalar saat) adlı şiirinde, aşkın bütün özelliklerini bir çalar saatin parçalarına benzetmektedir.[676] Chastellain ile Molinet, siyasal simgecilik alanında rekabet etmektedirler. Üç tabaka, Bakire Meryem'in niteliklerini temsil etmektedir. İmparatorluğun yedi seçicisi, erdemleri temsil etmektedir; Artoise ile Hainaut'nun beş kenti, 1477'de Burgonya hanedanına sadık kalmışlardır, bunlar *beş* bakire bilgedirler.[677] Sonuçta, üstün astı işaret ettiği ters yönlü bir simgecilik söz konusudur, çünkü bu

yazarların düşüncesinde, dünyevi şeyler, onlara süs görevi gören kutsal kavramlara liste gelmektedirler. .

Bazen yanlış yere Gerson’a atfedilen *Donatus moralisatus seu per allegoriam traductus* adlı çalışma, Latince grameriyle ilahiyatı karıştırmaktaydı. Ad insandı, zamir ise onun günahkâr olduğunu işaret etmekteydi. Simgeciliğin en alt basamağı, Olivier de la Marche’ın, kadın kıyafetinin her bir parçasının bir erdemi işaret ettiği *le parement et triumphe de dames* gibi eserlerdir. Bu tema, Coquillart tarafından da geliştirilmiştir.

De la pantouffle ne nous vient que santé
Et tout proouffit sans griefve maladie,
Pour luy donner tiltre d’auctorité
Je luy donne le nom d’humilité
Terlikten bize yalnızca sağlık gelir
Ve hiçbir hastalık olmaksızın tüm yararlar,
Ona bir yetki ünvanı vermek üzere
Ona tevazu adını veriyorum.

Böylece, ayakkabılar özen ve bakım, çoraplar sebat, çorap bağları kararlılık vb. anlamına gelmektedirler.[678]

Bu türün Orta Çağ insanlarına, bize olduğu kadar yavan gelmediği açıktır. Tersi olsaydı, bu türü bu kadar özenle geliştirmezlerdi. Bundan, simgeciliğin ve allegorinin XV. yüzyılda yaşama güçlerini kaybetmedikleri sonucuna varmak gerekir. Simgeselleştirme ve kişiselleştirme eğilimi o kadar hercai karakterliydi ki, adeta her düşünce, kendiliğinden mecazlı bir biçim almaktaydı. Hayal gücü, bir bizatihilik olarak kabul edilen her fikri ve bir öz olarak kabul edilen her niteliği hemen kişisel bir biçime büründürmekteydi. Denis le Chartreux, ifşalarda Kiliseyi allegorik oyunlar sahnelenirken olduğu kadar kişisel ve tiyatrovari bir şekilde görmekteydi. İfşalardan biri, kendinin ve dostu kardinal Nikolaus de Cusa’nın temenni ettikleri gibi, Kilise’nin gelecekteki ıslahatına ilişkindir. Saflaştırılmış bu Kilisenin ruhani güzelliği, ona, renkler ve süslerle ihtişamlı hale gelmiş muhteşem ve değerli bir kıyafet biçiminde gözükmektedir. Bir başka seferinde, Kilise’yi zulme uğramış olarak görmüştür; bu Kilise, çirkin, killi, kansız ve güçsüzdür. Tanrı şöyle demektedir: nişanlım olan anneni, Kutsal Kilise’yi dinle. Ve Denis hemen, sanki bizzat Kiliseden gelen bir ses duymuştur: “*quasi ex persona Ecclesiae*”.[679] Demek ki düşünce, hemen

mecazlı biçime bürünmektedir ve bu biçim, allegoriyi ayrıntılı bir şekilde açıklamaya ihtiyaç olmaksızın, istenilen çağrışımları uyandırmaya yeterli olacaktır. Düşünce, imgenin içinde erimektedir; tıpkı bizimkinin müziğin içinde eriyebildiği gibi.

Roman de la Rose'un allegorik kişilerini bir kez daha hatırlayalım. Hüsnükabul, Hoşgörme, Mütevazi Talep'i hayal etmek için çaba sarfetmemiz gerekecektir. Buna karşılık Orta Çağ insanları için, bu figürlerin çok canlı estetik ve duygusal değerleri vardı ve bu değerler, bu kişileri, Romalıların soyutlama yoluyla türettikleri Pavor, Pallor, Concordia vb. gibi tanrılarla eşdüzeye getirmekteydiler. Zaten eğer öyle olmasaydı, *Roman de la Rose* bir bakıma okunamaz nitelikte olurdu. Orta Çağ zihniyeti içinde, Hoş Düşünce, Utanç, Anı ve diğerleri, adeta tanrısal bir hayat yaşamışlardır. Tehlike figürü, daha da şiddetli bir somutlaştırılmaya maruz kalmıştır. Başlangıçta tehlike, aşığı, hanıma asılması veya hanımın kendini uzakta tutmasından ötürü tehdit etmektedir. Sonunda, aşk argosu içinde, aldatılması gereken kıskanç kocayı ifade eder hale gelmiştir.

Özel bir öneme sahip bir düşünceyi ifade etmek için allegoriye başvurulması hiç de nadir değildir. Örneğini İyi Philippe'e şiir aracılığıyla ciddi bir siyasal uyarıda bulunmak isteyen Châlon piskoposu, bu uyarıya allegorik bir biçim vermiş ve 1437'nin Saint-André gününde, Hesdin'de düke sunmuştur. İmparatorluktan kovulan Haultesse de Signourie, önce Fransa'ya, sonra da Burgonya sarayına sığınır. Teselli bulamamakta ve hükümdarın Savsaklama'sının, meclisin Gevşeklik'inin, hizmetkârların Haset'inin, uyruklarının Zulüm'ünün ona kurduğu tuzaklardan yakınmaktadır. Bunları defetmek için, karşılarına Uyanıklık vb.'yi çıkartmak gerekiyordu.[680] Kısacası, tüm siyasal delillendirme, canlı bir tablo biçimine bürünmüştü. Madem ki etki yaratmanın yolu buydu, o halde, allegorinin, bizim hayal etmekte zorlandığımız bir akla getirme gücünün olması gerekiyordu.

Parisli burjuva, incelikten uzak bir zihniyete sahip olup, üslubunu süsleme kaygısı taşımamaktadır. Fakat, anlatısının en korkunç bölümlerine, yani 1418 Haziranında Paris'te Burgonyalılar cinayetlerine geldiğinde, birden bire allegoriye kadar yükselmiştir[681]: "Bunun üzerine, Kötü-Danışman kulesinde olan Nifak tanrıçası ayağa kalktı ve çılgın kadın Gazap'ı ve Gözüdoymazlık'ı ve Kudurganlık'ı ve İntikam'ı uyandırdı ve

bunlar her tür silahlarını kuşanarak, Akıl, Adalet, Tanrıyı Hatırlama ve Ilımlılık’ı çok utanılacak bir şekilde kovdular”. Bu tasvir, gerçekçi anlatılarla karışmış bir şekilde sürmektedir: “Bundan sonra Kuduruk Delilik ve Cinayet ve Öldürme hapiste buldukları herkesi öldürdüler, vurdular, katlettiler... ve Gözüdoymazlık, kızı Talan ve oğlu Hırsızlıkla onları soydu. Sonra bunlar, kendilerini destekleyen ve yönelten tanrıçalarıyla, yani Gazap, Gözüdoymazlık ve İntikamla birlikte, Paris’in bütün hapishanelerine gittiler...’’ .

Yazar, neden allegori kullanmaktadır? Anlatısına, Günlüğüne olağan olarak kaydettiği sıradan olaylar için kullandığından daha görkemli bir yapı kazandırmak için. Bu korkunç olayların içinde, birkaç kişi tarafından işlenen cinayetlerden daha başka şeyler görme ihtiyacındadır; allegori, onun için bu olayların trajik yanını aktarmanın aracıdır.

Allegorinin bu çarpıcı bir şekilde kötüye kullanılışı, işlevinin ne kadar canlı kaldığını göstermektedir. İçindeki antik kalıntıların bir oyunla karşı karşıya olduğumuzu gösterdikleri canlı bir tabloda, allegoriyi hâlâ hoş görebiliriz. Fakat XV. yüzyıl, tıpkı gündelik kıyafetlere bürünmüş azizlere tahammül ettiği gibi, ona da tahammül etmektedir. Böylece, ifade edilmesi söz konusu olan bir fikir için kişiselleştirmeler yaratabilir. Saray hayatının felâkete sürüklediği unutkan genç adamın kıssasından çıkartılacak “hisse”yi anlatabilmek için, Charles de Rochefort, *Abuzé en court* adlı öyküsünde, *Rose*’dakilerden ve onun soluk kişiselleştirmelerinden esinlenen bir dizi kişi icad etmiştir: *Fol cuidier* (Saf deli), *Folle Bombance* (Çılgın Gösteriş), diğerleri eserin içindeki minyatürlerde, dönemin soyluları gibi gözükmektedirler. Zaman’ın sakala veya tırpana ihtiyacı yoktur ve iç entarisi ve ayakkabılarıyla ortaya çıkmaktadır. Allegorinin bayağılığı, onun şaşırtıcı canlılığının kanıtıdır. Olivier de la Marche, Lille’de 1454’te düzenlenen bir saray eğlencesinin “yemek ara”larından birinin kişileri olan oniki erdemin, küçük şiirlerini okuduktan sonra, dans etmeye başlamalarına şaşırmaktadır.[682]

Erdemlere veya duygulara bir insan biçimi atfedilmesi sonuçta anlaşılmaktadır, ama Orta Çağ zihniyeti, bu uygulamayı bizim için hiçbir kişiselleştirmeye tabi tutulamayacak kavramlara doğru genişletmekte hiç tereddüt etmemektedir; örneğin Careme yortusu, yaşayan bir kişidir. *la bataille de karesme et des charnages*, yani Breughel’in fantezist bir şekilde

resmedeceği, oruç tutulan ve istenilenin yenildiği günler arasındaki çarpışma, XIII. yüzyılda icad edilmiştir.[683] Atasözü de kişiselleştirmeyi bilmektedir: “Quaresme fait ses flans la nuit de Pasques” (Careme, pastalarını paskalya gecesinde yapar). Bazı kuzey Alman kentlerinde, Careme bir taşbebek olarak temsil edilmekte, kilisenin ön bölümüne asılmakta ve paskalyadan önceki çarşamba günkü *missa* ayini sırasında parçalara ayrılmaktadır.[684]

Acaba azizlere ilişkin olarak sahip olunan fikirle, tamamen simgesel kişilere ait olarak sahip olunan fikirler arasında bir fark var mıydı? Kuşkusuz bunlar kilise tarafından tanınmışlardı, tarihsel bir karakterleri vardı, tahta veya taştan heykelleri bulunmaktaydı; fakat herşeyin sonunda, halkın hayalinde, Talin veya Gibi Yapan’ın aziz Barbe ve aziz Christophe kadar gerçek kişiler olarak ortaya çıkıp çıkmadıklarını sormaya hakkımız vardır.

Öte yandan, Orta Çağın allegorisiyle Rönesansın mitolojisi arasında, kelimenin gerçek anlamında bir zıtlık yoktur. Mitolojik çehreler, Orta Çağın büyük bir bölümünde allegoriye eşlik etmişlerdir: Venüs, Orta Çağın büyük eğlencelerinde rolünü oynamıştır. Öte yandan allegori, XVI. yüzyılda, hatta daha sonralarında moda olmayı sürdürmüştür. XIV. yüzyılda, allegori ile mitoloji arasında bir mücadele başlamıştır. Froissart’ın şiirlerinde, Doux Semblant, Jonece, Plaisance, Refus, Dangier’nin yanında, adeta tanınamaz mitolojik çehrelerden meydana gelen garip bir koleksiyon ortaya çakmaktadır: Atropos, Cloto, Lachesis, Telephus, Ydrophus, Neptisphorus! Tanrılar ve tanrıçalar, önceleri *Rose*’un kişilerinden daha az bir hayata sahiptirler: oyuk ve solukturlar; veyahut aşırı barok hale gelmekte ve Christine de Pisan’ın *l’Epistre d’Othea a Hector*’unda olduğu gibi, hiçbir klasik yanları kalmamaktadır. Rönesans, tam bir yön değişimini gerçekleştirmiştir. Olimpia tanrıları ve *nymphea*lar öne çıkmışlardır. Onlara antikitiden bir üslup ve duygu zenginliği, şiirsel bir güzellik ve özelikle de doğayla bir uyum gelmekte, eskiden çok canlı olan allegori, bunların yanında solmakta ve yokolmaktadır.

Simgecilik, hizmetkârı allegoriyle birlikte, bir zihin oyunu haline gelmiştir. Eskiden anlam zenginliği taşıyan şeyler, şimdi bundan yoksun kalmışladır. Simgecilik zihniyeti, nedensel düşüncenin gelişimini engellemekteydi, çünkü nedensel ve kökensel ilişki, simgesel ilişkinin

yanında önemsiz kalmak zorundaydı. Kutsal iki lamba ve iki kılıç simgeciliği, böylece papalık otoritesinin tarihsel ve hukuki eleştirisinin yolunu uzun süre tıkamıştır. Çünkü bu iki simge, aziz Petrus'un önceliğini, çarpıcı kıyaslamalar aracılığıyla doğrudan değil de, papanın ve imparatorun otoritesinin mistik temelini ifşa ederek ihdas ediyorlardı. Dante, *monarchia* adlı eserinde, tarihsel eleştirinin yolu açılmadan önce, uygulanabilirliğine saldırarak önce simgeyi zayıflatmak zorunda kalacaktır.

Simgeciliğin tehlikelerinin farkedileceği, keyfi ve uyduruk allegorilerden iğrenilmeye başlanacağı ve onların düşünceye engel sayılarak bir kenara atılacakları zaman uzak değildir. Luther, skolastik ilahiyatı hedef aldığı bir saldırıda, onları zayıflatmıştır: aziz Buonaventura, Denis le Chartreux, Gerson ve *Rationale divinorum officiorum* yazan Guillaume Durand. "Bu allegorik incelemeler, işsiz güçsüz kişilerin eseridir" diye haykırmaktadır Luther, "yaratılmış herhangi birşey üzerinde allegori oyununa girişmenin zor olduğunu mu sanıyorsunuz? Akıldan bu kadar yoksun herkes allegori yapabilir".[685]

Simgecilik, müziğin bizde uyandırdıklarına benzeyen, ilham yoluyla hissedilen ilişkilerin kusurlu çevirişiydi. *Videmus nunc per speculum in aenigmate.* Bir esrarın karşısında olunduğu bilinci bulunmaktaydı, fakat şekiller aynanın içinde farkedilmeye çalışılıyordu. İmgeler, ancak başka imgelerin aracılığıyla açıklanabiliyorlardı. Simgecilik, bizzat yaradılışın aynasının karşısında tutulan ikinci bir ayna gibiydi Her kavram, şekle sokulu veya resimsel hale gelmişti. Dünyanın temsili, bir katedralin ay ışığındaki dinginliğine ulaşmıştı ve düşünce burada uykuya yatabilirdi.

Onaltıncı Ayırım

İmgelerin Terkedilmesine Doğru

Simgecilik, Orta Çağ düşüncesinin hayat soluğu gibiydi. Yokolmaya veya tamamen mekanik hale dönüşmeye başladığında, tanrı tarafından istenilmiş olan bağımlılıkların devasa yapısı artık bir ölüler kenti haline geliyordu. Şeyler arasındaki ilişkileri, onların özsel sayılan nitelikleri doğrultusunda gören sistematik bir idealizm, katılığa ve kısır bir sınıflandırmaya yönelmektedir. Kavramları çıkarsamacı bir şekilde bölmek, daha alt bölümlere ayırmak çok kolaydır. Manevi gökyüzü, bu durumda az veya çok keyfi, sonsuz sayıda takım-yıldız barındıracaktır. Soyut bir mantığın kuralları dışında, sınıflandırmanın içindeki hataları ortaya çıkartacak hiçbir düzeltici bulunmamaktadır; zihin kendini aldatmakta ve yarattığı sisteme olan güveni fazlasıyla değerli bulmaya yönelmektedir.

Orta Çağ insanı, birşeyin doğasını veya nedenini bilmek istediğinde, bu şeyin çizgilerini genel fikrin doğrultusunda uzatacaktır. Söz konusu olan ister siyasal, ister toplumsal, isterse ahlaki bir sorun olsun işe her zaman onu evrensel bir ilkeden çıkarsayarak başlamaktadır. En sıradan şeyler, bu bakış açısından ele alınmaktadır. Paris üniversitesinde tartışılan bir soruya ilişkin bir örnek: lisansını tamamlayarak lisansiye (icazetli) ünvanını alanlar için haklar talep edilmeli midir? Üniversite şansölyesine karşı çıkan Pierre d'Ailly, bu taleple mücadele eder. Pozitif hukuk veya tarih delillerine dayanmaktadır. Tamamen skolastik olan delillendirmesi, *Radix omnium malorum cuppidites* başlıklı Kitabı Mukaddes metnine dayanmakta ve üç bölüme ayrılmaktadır: bu haksızlık din sömürücülüğüdür, doğal ve tanrısal hukuka ters düşmektedir, sapkınlıktır.[686] Dinsel bir geçit resmini bozan densizliklere itiraz eden Denis le Chartreux, genel olarak dinsel geçit resimlerine ve bunların tarihine ilişkin herşeyi içine alan ayrıntılı bir inceleme yapmış ve sorunun güncelliğine ancak şöyle bir ucundan dokunmuştur.[687] Orta Çağ delillendirmelerinin hayal kına yanı işte buradadır: bunlar, daha baştan itibaren ahlâki genellemeler ve Kutsal Yazılar'dan alınma "örnekler" içinde kaybolmaktadırlar.

Sistematik bir idealizm, kendini her yerde dışa vurmaktadır. Her meslek, mertebe veya tabaka için, herkesin Tanrıya gerektiği gibi hizmet etmesi için ona doğru yönelmesinin gerektiği açıkça çerçevelenmiş dinsel ve ahlâki bir ideal oluşmaktadır.[688] Denis la Chartreux'nün bütün dünyevi mesleklerin kutsallığını vurgulama biçiminde, yeni zamanların bir işareti ve Reformasyonun bir haber vericisi görülmek istenilmiştir. Dostu Brugman için, *De doctrina et regulis vitae christianorum* adlı iki kitapta özetlediği, *De vita et regimine nobilium* adını taşıyan incelemesinde, mesleki ödevler ve onları kutsallaştırma biçimleri, her konumdan insanlar için sergilenmişlerdir: piskoposlar, katedral kurul üyeleri, papazlar, ilkokul öğrencileri, hükümdarlar, soylular, şövalyeler, tüccarlar, kocalar, dul kadınlar, bakireler ve keşişler.[689] Fakat, ahlâki kuralları sayıp dökmesi soyut ve genel kalmaktadır; bizi, sözünü ettiği meslek veya sınıfların can alıcı noktalarına hiç sokmamakta ve mesleğin aldığı bu ideal biçim, modern bir düşünceyi yansıtmanın uzağında, tamamen Orta Çağa özgü olmaktadır.

Herşeyi genel bir tipe indirgeme konusundaki bu eğilim, bireysel çizgileri ayırmayı ve sınıflandırmayı beceremediği iddia edilen Orta Çağ zihniyetinin bir zayıflığı olarak kabul edilmiştir. Fakat Orta Çağ insanı, şeylerin tekil özellik ve nüanslarını bilinçli şekilde bir yana bırakmaktadır. Derin bir idealizmin sonucu olan bağımlılaştırma ihtiyacı, onu bu şekilde davranmaya yöneltmektedir. Söz konusu olan, tekil çizgileri ayırma yeteneksizliğinden çok, şeylerin anlamını, bunların mutlakla olan bağlantılarını, genel anlamlarını açıklamaya yönelik bilinçli iradedir. Kişisel olmayan, öneme sahip olandır. Her şey, model, örnek, ölçü olmaktadır.

Orta Çağ zihniyetinin en mükemmel meşguliyeti, dünyanın fikirler halinde sergilenmesi ve bu fikirlerin hiyerarşik bir sisteme göre sınıflandırılmalarıdır. Bunun sonucunda, herhangi bir niteliği bir bütünden ayırma ve onu tekil bir şekilde ele alma olanağı doğmaktadır. Foulques de Toulouse, Albi sapkınlarından bir kadına sadaka verdiğinden ötürü kınandığında şu cevabı vermiştir: "ben sapkına değil, fakire (sadaka) verdim". Ve Fransa kraliçesi İskoçyalı Marguerite, Alain Chartier'yi uyurken dudağından öpmüş olmasının özrünü şöyle dile getirmiştir: "Adamı değil, birçok iyi kelime ve erdemli sözün kaynaklandığı ve çıktığı değerli ağzı öptüm".[690] Bir atasözü şöyle demektedir: "*Haereticare potero,*

sed haeriticius non ero”.[691] Aynı zihin hali, yüksek teolojik spekülasyon alanında, Tanrının herkesin kurtuluşunu istediği öncel iradesi ile seçilmişleri kapsayan ardıl iradesi arasında ayırım yapmaktadır.[692]

Bütün şeylerin nedensel ilişki kıstasından yoksun olan bu çözümlenmesi, otomatik hale gelmekte ve saf bir numara verme işlemi halinde yozlaşmaktadır. Kusurlar ve erdemler alanı kadar buna uygun hiçbir alan olmamıştır. Her günahın sabit bir neden, cins, etki sayısı vardır. Denis le Chartreux’ye göre, günahkâr yanıltan oniki delilik bulunmaktadır. Bunların herbiri kutsal metinler ve simgeler tarafından resmedilmekte, biçime sokulmakta, desteklenmekte ve bir kilisenin cümle kapısındaki bir heykelin sakin güvenini elde etmektedir. Aynı dizi, başka bir bağlantı altında incelendiğinde tekrar ortaya çıkmaktadır. Günahın büyüklüğü, yedi açıdan değerlendirilmelidir: Tanrının, günahkârın, maddenin, koşulların, niyetin, günahın cinsini ve sonuçlarını meydana getirdikleri açılardan. Sonra, bu yedi açının herbiri sekiz veya ondörde bölünmektedir. Zihnin, günaha yönelten altı zayıflığı vardır vs.[693] Bu ahlâki sistemleştirmenin benzerlerine, Budacılık, kitaplarında da rastlanmaktadır.

Böylesine bir parçalara ayırma işlemi, eğer ona huyu suyu belli olmayan ceza düşünceleri eşlik etmeselerdi, günah bilincini güçlendirmek yerine zayıflatırlardı. Denis le Chartreux, bu dünyevi hayalin içinde, hiçkimse günahın cesametini anlayamaz demektedir.[694] Ve azizlerin ve doğruların, kürelerin, unsurların, akıldan yoksun varlıkların ve cansız nesnelerin günahkârdan intikam alınması için haykırdıklarını duymaktadır.[695] Böylece bütün ahlâki kavrayışlar abartılmaktadır, çünkü bunlar tanrısal yüceliklerle dolaysız ilişki içine sokulmuşlardır. En küçük günah, evrenin tümüne bir saldırı oluşturmaktadır. Denis, şiirsel güzellikten tamamen yoksun oldukları için daha da korkutucu olan ayrıntılı tasvirler ve dehşet verici imgeler aracılığıyla, günah ve cehennem kaygısını uyandırmaya çalışmaktadır. Dante, cehennemini dehasının ışıklarıyla aydınlatmıştır: Farinata ve Ugolino, iğrençlikleri içinde kahramanca davranmışlardır ve Lucifer, bizi yüceliğiyle teselli etmektedir. Yoğun mistisizmine rağmen incelikten uzak bir keşiş olan Denis le Chartreux, cehenneme ilişkin olarak, herşeyin baskıcı bir endişe kaynağı olduğu bir tablo çizmektedir. “Kıpkırmızı hale gelmiş bir fırın düşünülsün”

demektedir, “ve çıplak bir adam bu fırının içinde ebediyen kalmaya mahkûm edilmiştir. Böylesine bir rahatsızlığı sadece görmek bile bize dayanılmaz gelmeyecek midir? Bu adam bize ne kadar zavallı gözükecektir! Fırının içinde nasıl debeleneceğini, nasıl uluyacağını, bangır bangır bağıracağını, hayatının ne olacağını, bu dayanılmaz cezanın asla sona ermeyeceğini anladığındaki acısının ne olacağını düşünelim”.[696] Yalayıp yutan ateş, derin soğuk, miğde bulandıran yer kurtları, pis koku, açlık ve susuzluk, karanlıklar ve zincirler, pislik, yakınmalar, iblislerin görüntüsü. Denis, herşeyi birarada bir kâbus gibi hatırlatmaktadır. Manevi acıların iç sıkıntısı daha da kaygılandırıcıdır: matem, endişe, Tanrıdan ebediyen uzaklaşmaya ilişkin delici düşünce, tanrıya duyulan söze sığmaz kin, seçilmişlerin selâmete kavuşmalarına duyulan haset, her cins hata ve yanılsamanın musallat olduğu nah. Ve uygun imgelerle aşırı uyarılan bu acıların ebediliği düşüncesi, başın dehşetten dönmesine yol açmaktadır.[697]

Herhalde Denis tarafından yazılmış olan bir dört nihai son incelemesinin çevirisi, Windesheim manastırının yemek saatlerinin olağan okuma parçasıydı.[698] Oldukça acı bir baharat! Fakat Orta Çağ insanı, her zaman enerjik araçları tercih etmiştir. Tıpkı çok uzun süre güçlü ilaçlarla tedavi edilen bir hasta gibi, ancak enerjik uyarıcıların etkisini hissetmektedir. Orta Çağ, bir erdemi tüm parlaklığıyla ortaya koymak üzere, onu, daha dengeli bir ahlâkçının herhalde bir karikatür olarak göreceği aşırı bir biçim altında sunmaktadır. Bir okla yaralanan ve tanrıdan yarasının iyileşmesine izin vermemesini isteyen aziz Gilles sabrın örneği olacaktır. Yetingenliğin örnekleri, yemeklerine kül karıştıran azizler arasından; iffetliliğin örnekleri, erdemlerini bir kadının yanında kanıtlayan azizler arasından seçileceklerdir. Azizin örnek seçilmesi ya eyleminin çok değişik olmasından, ya da azizin çok genç olmasından kaynaklanmaktadır. Aziz Nicolas, bayram günlerinde annesinin sütünü reddediyordu; üç aylıkken veya dokuz aylıkken din şehidi olan aziz Quirice, değişik anlatılara göre, vali tarafından teselli edilmeyi istememiş ve uçuruma atılmıştır.[699]

Erdemin mükemmelliğinin bu kadar yüksek dozda tadılmasına, gene egemen idealizm neden olmaktadır. Erdem, fikir olarak kavranmaktadır; erdemin güzelliği, gündelik uygulamanın yetersizliğinden çok, özünün

abartılı mükemmelliği içinde ortaya çıkmaktadır. Orta Çağ “gerçekçiliği” (aslında aşırı bir idealizm), hıristıyanlaşmış yeniplatonculuğun katkılarına rağmen, ilkel bir kavrayış olarak kabul edilmelidir. Felsefe, gerçekçiliği yüceltmiş ve netleştirmiştir; fakat bu gerçekçilik, soyut şeylere öz ve varlık atfeden ilkel insanın tutumu olarak katmaktaydı. Bu maddileştirilmeye ilişkin bir örnek, “*thesaunıs ecclesiae*” (İsa’nın ve azizlerin fazladan ürettikleri eserlerin meydana getirdiği hazine) doktrininde bulunmaktadır. Kilise’nin meydana getirdiği İsa’nın mistik bedeninin üyesi olan bütün müminlerin ortak oldukları bu hazine fikri, Orta Çağda bile çok eskiydi. Fakat, aşırı bolluktaki eserlerin Kilise’nin piyasaya sürmek için oluşturduğu bir hazine haline gelmesi, XIII. yüzyıldan önce ortaya çıkmış bir uygulama değildir. “*Thesauru*” (hazine) kelimesini, o zamandan bu zamana devam eden teknik anlamında ilk kez Alexandre de Hales kullanmıştır.[700] Doktrin, bazı direnmelere yol açmıştır. Sonunda üste gelmiş ve resmi biçimine, 1343’te papa VI. Clemens’in *Unigenitus* fermanıyla ulaşmıştır. Bu fermanda, hazine, İsa tarafından aziz Petrus’a emanet edilen ve hergün büyüyen bir sermaye olarak kabul edilmiştir. Çünkü liyakatler, bu hazinenin verdikleri sayesinde daha fazla insanın adalete çekilmesiyle birikmektedirler.[701]

Bu maddeyi kavrayış, kendini iyi işlerden çok günahlar konusunda dayatmaktaydı. Gerçekten de Kilise, günahın bir şey veya bir bizatihilik olmadığını her zaman öğretmekteydi.[702] Fakat Kilise, herşey hatayı zihinlere sokmak için işbirliği etmişken, onu nasıl önleyebilirdi? Günahın içinde, sonuç olarak yıkanması veya yokedilmesi gereken, kirleten veya yozlaştıran bir unsur gören ilkel içgüdü, günahları hatırlatan şekiller ve hatta Kilise’nin günah bağışlama konusunda uyguladığı teknik aracılığıyla gerçekleştirilen sistematikleştirme sayesinde güçlendirilmişti. Denis le Chartreux, günahı bir humma, vücutta bulunan soğuk ve yoz bir sıvı olarak adlandırdığında, bunun bir kıyas olduğunu istediği kadar hatırlatsa da, halk düşüncesi dogmacıların kısıtlarını kuşkusuz gözden kaçınıyordu.[703] Dogmatik saflık konusunda daha az titiz olan hukuk da aynı maddeci kavrayışı göstermekteydi: İngiliz hukukçular, hıyanet suçunun bir kan bozulmasına yol açtığı kanaatine dayanmaktaydılar.[704] Dogma da, özel bir noktada bu kavrayışı şart koşmaktaydı; bu, Kurtarıcı’nın (İsa) kanı

konusundaydı. Onun tamamen maddi sayılması gerekmiyor muydu? Bu kanın bir damlasının dünyayı kurtaracağını söyleyen aziz Bernard, bol bol akıtıldığını söylemişti.[705] Ve aziz Tommaso, aynı düşünceyi ilahilerinden birinde dile getirmekteydi.

Pie Pelicane, Jesu domine,
Me immundum munda tuo sanguine,
Cuius une stilla salvam facere
Totum mundum qui ab omni sclere.
Dindar Baba, Efendi İsa,
Kirli olan beni temizle kanınla,
Tek damlası kurtarabilen
Bütün dünyayı haksızlıktan.

Denis le Chartreuede, sözle anlatılamaz olan mekân ve azamet terimleri içinde ifade etmeye yönelik umutsuz bir çabaya tanık oluyoruz. Ebedi hayat ölçülemez bir saygınlıktadır; Tanrıyı görmek sonsuz bir mükemmelliktir; günah sonsuz bir hatadır, çünkü ölçülemez kutsallığa yönelik bir saldırıdır; işte bu nedenden ötürü sonsuz etkinlikte bir Kurtarıcı gerekmiştir.[706] Uzamın negatif ifadesi, ebediyetinin hayal gücü tarafından kavranmasına yardım etmelidir. Hatırlatıcı imgeler bulmak için kafa patlatılmaktadır. Denis le Chartreux, evren kadar büyük, kumdan bir dağ düşünün; her beş yüz yılda bir kum tanesi alınsa bile, dağ sonunda yok olur demektedir. Fakat ölçülmesi olanaksız bu kadar uzun bir süre sonunda bile, cehennem azabı azalmayacaktır, çünkü eğer lanetliler bu dağ yok olunca serbest kalacaklarını bilselerdi, bu onlar için büyük bir teselli olurdu.[707]

Hayalgücü, kaygı ve dehşet aşılamak için dehşet verici bir zenginlikteki kaynaklara sahipse de, buna karşılık göklerdeki sevincin ifadesi her zaman aşırı ilkel ve tekdüze olarak kalmaktadır. İnsan dili, mutlak mutluluğu göstermekten acizdir. Denis le Chartreux, fikri aydınlatmadan ve derinleştirmeden yalnızca aritmetik olarak çoğaltan en üstün olma durumunu bildiren kelimelerle kendini tüketmektedir. “*Trini tas suparsubstantialis, superadoranda et superbona... dirige nos ad susperlucidrant tui ipsius contemplationem*”. İsa, “*supermisercordissimus, superdignissimus, superamabilissimus, superspelndissimus,*

superomnipotents et supersapiens superglorissimus'tur.[708] (En merhametli, en saygın, en sevilen, en muhteşem, en her şeye kadir ve en akıllı, en şanlı)

Yüksekliği, genişliği, tükenmezliği ve ölçülemezliği ifade eden kelimeleri yığmak neye yarar? Her zaman imgelerde; mutlak duygusunun zayıflamasından hareket ederek sonsuzun sonluya indirgenmesinde kalınmaktadır. Her duygu, ifade edildiğinde gücünü kaybetmektedir; Tanrıya atfedilen her özellik, onun korkutucu yüceliğinin birazını gizlemektedir.

Bu durum karşısında, tanrısallığa imgelerin yardımı olmadan ulaşmak isteyen zihnin heyecan verici mücadelesi başlamıştır. Bu mücadele, bütün devirlerde ve bütün ırklarda aynıdır. İmgelerle ifade etmenin yardımından birdenbire vazgeçmek mümkün değildir; bu ifade biçimi parça parça dökülmektedir. İlk kaybolanlar, somut kişiselleştirmeler, simgeler olmaktadırlar. Artık kan ve bunun bedeli, İsa'nın kanı ve eti, Baba Oğul ve Ruhül Kudüs söz konusu değildir. Eckhart, İsa'yı ancak anmakta, Kilise ile kutsallıkların adını ise ağzına daha da az almaktadır. Fakat Mutlak Varlık'ın seyri, doğal kavramlara bağlı olmayı gene de sürdürmektedir. Uzam ve ışık, bunlar önce zıtları haline dönüşmektedirler: sessizlik, boşluk, karanlık. Ve bu sonuncuların yetersiz oldukları anlaşılınca, onları zıtlarıyla eşleştirerek etkisizlikleri giderilmeye çalışılmaktadır. Nihayette saf yadsıma kalmaktadır; John Scot Erigenus ve Angelus Silesius gibi mistikler Tanrısallığa Hiçlik adını vermektedirler.[709]

Kendi iç dünyasına yönelen zihnin imgelerin terkine doğru bu yol alışı, elbette bizim biraz önce tasvir ettiğimiz sıra içinde gerçekleşmemiştir. Mistik açılımların çoğu, bunun' çeşitli safhalarını eşanlı olarak göstermektedirler. Bu safhalar, Hindularda, çok gelişkin bir şekilde olmak üzere Düzmece Dionysos Aeoropagitos'ta bulunmaktadır. Düzmece Dionysos hıristıyan mistisizminin kaynağıdır ve XIV. yüzyılda Almanlar tarafından yeniden ele alınmıştır.[710] Denis la Chartreux'nin aşağıdaki pasajında,bu ifade biçimlerinin çoğu birarada bulunmaktadır.[711] Bir ifşa sırasında, Tanrının kızgın sesini duyar: “Bu sesle toparlanan birader, sonsuz bir ışık küresinin içinde taşındığını görür gibi oldu ve tarifsiz bir sükûnet içinde, çok yumuşak bir şekilde, esrarlı ve gizli tanrıya, anlaşılamaz tanrıya içsel bir çağrıyla yakardı: Ey herşeyden sevgili tanrı, sen bizzat ışıksın ve

seçtiklerinin huzura, sükûnete, uykuya kavuştukları ışık bölgesisin. Gerçekten dindar, özel sevgilerden tamamen arınmış, yukarıdan aydınlanmış ve kutsal bir ateşle tutuşmuş bir gönlün kaybolmadan dolaştığı ve dolaşmadan kaybolduğu, zevk alarak yorulduğu ve tekrar yürümeye başlayıp yorulduğu çok geniş, birleşik ve aşılamaz bir çöl gibisin”. Burada ilk önce ışık imgesi, sonra uyku imgeci, nihayet birbirini gideren zıtlar imgesi vardır. Mistik hayalgücü, çöl yani yüzeydeki uzam imgesine, uçurum yani derinlemesine uzam imgesini katarak, güçlü bir hatırlatma aracına kavuşmaktadır. Ruysbroeck gibi, Alman mistikleri de bu etkileyici imgeyi çok biçim verici bir şekilde uygulamışlardır. Üstat Eckhart, “sessiz ve korkunç tanrısallığın tarzı ve biçimi olmayan uçurumu”ndan söz ederken, sonsuzluk kavramına başdönmesi duygusunu eklemiştir. Gene üstat Eckhart, “Ruh mutlak mutluluğa ancak, ne eserin, ne de imgenin bulunduğu çölümsü tanrısallığın içine dalarak ulaşabilir; burada kendini kaybetmesi ve çölün içine dalması gerekir’’[712]

Ve Tauler de şöyle demiştir: “arınmış, aydınlanmış zihin, tanrısal karanlığın içine, sakin bir dilsizliğin ve anlaşılamaz ve anlatılamaz bir birliğin içine batar ve bütün benzerlikler ve bütün benzemezlikler bu gömülme esnasında kaybolurlar ve zihin bu uçurumda kendini kaybeder; ne tanrının, ne kendinin, ne benzerliğin, ne farkın, ne de hiçbir şeyin bilincindedir, çünkü tanrının birliğinin içine yuvarlanmıştır ve bütün ayırımları kaybetmiştir”.[713]

Mistik deneyi ifade araçları, Ruysbroeck tarafından daha şekil verici bir tarzda kullanılmıştır. İçe dönmenin keyfi o kadar büyüktür ki, “bizzat tanrı bile, evliya ve azizlerle buraya gömülmüşe benzemektedir” demektedir. Bu gömülme, “bir bilmeme ve ebedi kendi’nin kaybı olan bir tarz yokluğudur.”[714]

Bütün redler, bu pasajda birarada bulunmaktadırlar: “Sonra zaman ve ebediyet içinde ulaşılabileceklerin en soylu ve en yücesi olan, (aşkın) yedinci derecesi gelir. Bütün bilgilerin ve bilginin üstünde, kendimizde anlaşılamaz bir bilmeme keşfettiğimizde; Tanrıya veya yaratıklara verilen her adın ötesinde kendimizi kaybettiğimiz ebedi bir adlandırmanın içinde soluk verdiğimizde; ...nihayet üstözlerin içinde her belirlenmeye meydan

okuyan, esas olarak yıpranmış, geçip gitmiş ve kaybolmuş bütün mutlu zihinleri seyrettiğimizde”.[715]

Ahiret mutluluğunun içinde, yaratıklar arasındaki bütün farklılaşmalar silinir. “Burada, varlığın kaybedilmesinin ve sınırsız bir bilmemenin içinde kendilerinden kaçıp kurtulurlar; burada, her aydınlık karanlığa dönüşür, üç kişi yerini özsel birliğe bırakır”.[716]

Söz konusu olan, hep somut temsilden vazgeçme ve “bizde her imgenin yokolması olan boşluk” durumuna ulaşma konusundaki kuruntusal girişimdir. “Tanı bizi bütün imgelerden arındım ve bizi çıplak ve vahşi, bütün biçimler veya imgelerden arınmış, ebediyete tekâbül eden bir çölden başka birşeye rastlamadığımız başlangıç durumuna geri götürür”.[717]

Ruysbroeck’ten yapılan bu alıntıda, son iki ifade biçimi çoktan tükenmiştir: karanlık haline gelen ışık ve tam inkâr, bütün bilgilerden arınma. Daha önceleri düzmece Dionysos Aeoropatigos, tanrının en gizli özüne “karanlıklar” adını vermişti. Onun hayranı ve yorumcusu Denis la Chartreux, bu fikri geliştirmiştir: “Ve sizin ebedi ışığınızın mükemmel, ölçülemez, görülemez tamlığını bizzat kendine, karanlıklar kendine sığınak olarak seçen sizin oturmaya söz verdiğiniz tanrısal karanlıklar adı verilmiştir”.[718]

Karanlıklar, bilmemedir, bütün kavramların sona ermesidir: “Zihin sizin çok parlak tanrısal ışığınıza ne kadar yaklaşırsa, size ulaşmanın ve sizi kavramanın olanaksızlığını o kadar görür ve karanlıklara girdiğinde, kısa bir süre sonra bütün adlar ve bilgiler tamamen kaybolurlar *(“omme nox omnisque cognito prorsus deficient”).* Fakat sizi görmek, zihin için olacaktır: sizin tamamen görünmez olduğunuzu görmek; ve bunu ne kadar görürse, sizi o kadar açıkça seyreder. Bu çok ışıklı karanlıklara uygun hale gelmek için dua ediyoruz. Ey kutsal teslis, hem sizi görmek, hem de sizi görünmezlik ve cehalet boyunca tanımak için dua ediyoruz, her hayatın ve her tanımanın üzerinde olan sizin Bir tek, algılanabilir ve anlaşılabilir olanın üzerine yükseldikten ve bunu ve yaratılmış herşeyi terlettikten ve kendilerini terkettikten sonra sizin gerçekten varolduğunuz karanlıklara girebilenlere gözüküyorsunuz”.[719]

Denis le Chartreux, tanrıdan söz ederken, olumlamalardan çok olumsuzlamalara başvurmak evlâdır demektedir, “çünkü Tanrı iyilik, öz,

hayattır dediğimde, Tanrının ne olduğunu, sanki bu olduğu şeyin yaratılmış olanla ortak birşeylere veya bazı benzerliklere sahip bulunduğunu işaret ederek söylemiş gibi oluyorum, oysa tam sabit, anlaşılamaz, bilinmez, araştırılamaz, kavranılamazdır ve eserleri itibariyle bir farklılık ve ölçülemez bir mükemmellik aracılığıyla ayrılmıştır ve benzeri yoktur”[720]

Birlikçi felsefe (*“sapientia unitiva”),* akıldışı, anlamsız ve çılgınca olarak adlandırılmıştır.[721]

Görüntüler aracılığıyla temsil acaba yenik mi düşmüştü? İmge ve eğretileme olmaksızın tek bir fikri bile ifade etmek olanaksızdır. İmgelerin üzerine yükselmeye yönelik her çaba başarısızlığa mahkûmdur. İnsanın en yakıcı özlemlerinden ancak olumsuz bir şekilde söz edebilmesi, gönlün ihtiyaçlarını tatmin etmemekte ve felsefenin artık ifade olanağı bulamadığı yerde şiir işe karışmaktadır. Mistik, başdöndürücü yüksekliklerden çiçekti çayırlara inen yolu her zaman bulmuştur. Fransız mistik aziz Bernard’ın hoş lirizmi, korkutucu Atman ve Hollandalı mistiklerin yardımlarına hep koşacaktır. Allegorinin renk ve şekilleri, coşkunun içinde tekrar ortaya çıkmaktadırlar. Henri Suson, ebedi bilgeliği nişanlısı olarak görmektedir: “bulutlarla kaplı bir gökyüzünün içindeki yüksekliklerde süzülüyordu (nişanlısı), sabah güneşi veya ışıklarını saçan güneş gibi parlıyordu; tacı ebediyet, entarisi ahiret mutluluğu, sözü hoşluk, öpücüğü tam mutluluktu; uzakta ve yakında, yukarıda ve yerdeydi; kendine yaklaşılmasına izin veriyordu, ama ele gelmiyordu”[722]

Acaba Kilise, mistisizmin aşırılıkları karşısında neden hep alarma geçmiştir? Bütün bu kavram, dogma ve kutsallaştırmaların, coşku ateşi tarafından biçim ve imgelerle birlikte yakılması tehlikesi nedeniyle. Oysa, mistik kendinden geçmenin doğası, Kilise için bir korunma unsuru içermekteydi. Coşkunun aydınlığına yükselmek, biçimden ve imgeden arınmış bir seyirin yalnız yüksekliklerinde başı boş dolaşmak, tek ve mutlak ilkeyle birleşmeyi tatmak; bütün bunlar mistik açıdan bir anın tekil bir lütfundan ibaretlerdi. Yüksekliklerden aşağı tekrar inmek gerekiyordu. Aşırıların, peşlerindeki kayıp çocuklarla birlikte panteizm ve uçukluklar içinde kayboldukları da doğrudur. Buna karşılık diğerleri (ve büyük mistikler bunların arasından çıkmaktadırlar), ibadet usullerinin içine bilgece yerleştirilmiş esrarlar sistemiyle onları bekleyen Kilise’ye her zaman geri dönüyorlardı. Kilise, mistik ruhlara, belli bir anda tanrısallık ilkesiyle tam

bir güvenlik içinde ve bireysel uçukluk tehlikesi olmadan temasa geçme olanağını sunuyordu. Kilise, mistik enerjiden tasarruf ediyordu ve işte bu nedenden ötürü mistisizmin onu tehdit eden tehlikelerinden korunabiliyordu.

“Birlikçi felsefe, akıldışı, anlamsız ve çılgıncadır”. Mistiklik yolu, bilinçsizliğe götürür. Mistik, tanrısallık ile bir adı ve bir biçimi olan şey arasındaki bütün olumlu ilişkileri reddederek, aşkınlığı ilga etmektedir. Yoğunlaşmış mistiklik, akıl-öncesi zihinsel bir yapıya geri dönüşü temsil etmektedir. Kültür olan herşey silinmekte ve iptal olmaktadır. Fakat mistik kültüre gene de her zaman bol miktarda ürün taşıdıysa da, bunun nedeni her zaman basamaklar halinde yükselmesi ve başlangıcında güçlü bir manevi gelişme ögesi olmasıdır. İçe dönme, hazırlık durumu olarak manevi mükemmelliğin katı bir şekilde oluşturulmasını gerektirmektedir. Mistikler tarafından uygulanan bağışlayıcılık, arzulara gem vurulması, sadelik, ılımlılık, çalışma, onların çevresinde bir barış ve tutku atmosferi yaratacaktır. Bütün büyük mistikler, herşeyden önce iyilikseverliğe değer vermişlerdir. Üstat Eckhart, Martha’yı Meryem’den daha fazla takdir etmiş değil midir[723] ve bir fakire bir çanak çorba vermek için aziz Paulus coşkusundan vazgeçeceğini söylememiş midir? Öğrencisi Tauler, uygulama unsurunu vurgulamaktadır; Ruysbroeck de mütevazi çalışmayı yüceltmektedir ve Denis le Chartreux, en coşkulusundan bireysel mistisizme uygulamalı bir anlam katmaktadır. Alçak Ülkeler’de, ahlâkçılık, imancılık, iyilikseverlik ve çalışma gibi mistisizmin ayrılmaz olguları çok önemli bir ruhani hareketin özü haline gelmişlerdir. Yoğun mistikliğe hazırlanma safhaları, “modern dindarlık”ın yoğun olmayan mistisizminden kaynaklanmışlardır.

Biraderlerin manastırlarında ve Windesheim kongregasyon manastırlarında, mütevazi çalışmanın üzerine, bilinçli bir şekilde canlı tutulan dinsel ateşliliğin parıltısı yayılmaktadır. Şiddetli lirizm ile dizgine gelmeyen idealizm terkedilmekte ve bu sayede sapkınlığın tehlikelerinden kurtulunmaktadır: “biraderler” ve “hemşireler”, ortodoks ve muhafazakârdırlar. Bu, ayrıntı halindeki mistisizmdi; yalnızca “küçük bir kıvılcım gelmişti ve bu çok dar çerçevenin içinde, manevi alışverişin, mektuplaşmanın ve kendi içine dalmanın ortasındaki coşkunun büyüsünün tadına varılmaktaydı. Duygular, burada tıpkı bir sera bitkisi gibi

yetiştiriliyorlardı; çok miktarda bayağı ilkecilik, ruh terbiyesi, gülmenin ve içgüdülerin baskı altına alınması, çok miktarda imana bönlük vardır.

Ancak, dönemin en teselli edici kitabı olan *İsa'nın taklid edilmesi* bu çevreden çıkmıştır. Ne ilahiyatçı, ne hümanist, ne filozof, ne şair, hatta ne de mistik olan bir kişi, ruhları yüzyıllar boyunca teselli edecek olan kitabı yazmıştır. Yumuşak ve yalnız bir insan olan Thomas a Kempis, Kilise yönetimine ve dünyevi hayata karşı vaizler gibi kızgınlıkla dolu değildi; Gerson, Denis la Chartreux ve Cusalı Nikolaus gibi evrensel bir ıslahatçı değildi; Jean Brugman'ın biraz çılgınca olan fantezisinden veya Alain de la Roche'un karmaşık simgeciliğinden nasibini almamıştı. Herşeyde huzur arıyor ve bunu *"in angelo cum libello*" buluyordu. *"O quam salubre quam jucundum et suave est sedere in solitudine et tacere et loqui cum Deo!*"[724] (Yalnızlık içinde oturmak ve susmak ve tanrıyla konuşmak ne kadar kurtarıcı, hoş ve tatlıdır!) Ve terkedilmiş kalp için yazılmış olan, basit bir hayat ve ölüm bilgeliğine dayanan kitabı, bütün zamanların kitabı olmuştur. Bu kitapta yeniplatoncu mistiklikten hiçbir şey yoktur; yalnızca sevgili üstadı Bernard de Clairvaux'nun sesinin bir yankısı vardır. Bu kitap, fikirlerin felsefi olarak geliştirildikleri bir eser değildir, birkaç basit fikri, merkezi bir nokta etrafında gruplandırılan atasözleri biçiminde içermektedir. Bu fikirlerin herbiri küçük bir cümle halinde ifade edilmektedir; fikirler arasında hiçbir bağlantı kurulmamıştır, bir eşgüdümün ise ancak belirtisi vardır. Ne Henri Suson'un lirik titreyişi, ne de Ruysbroeck'in sabit parıltısı söz konusudur. *İmitatio Christi,* eğer tekdüze ritmi onu sakin gecelerdeki denize benzer kılmasaydı, birbirlerini uygun adım izleyen cümlelerin çınlaması ve donuk yarım uyağı içinde ancak bir düzyazı olabilirdi. Bu kitabın okunmasının yarattığı etki de şaşırtıcı olan birşeyler vardır yazar, bize aziz Augustinus gibi gücü ve atılımıyla, aziz Bernard gibi süslü ifadesiyle, düşüncenin derinliği ve tamlığıyla alıp götürmemektedir; herşey minör makamda biraraya getirilmiştir, herşey burada yer almaktadır: barıştan, huzurdan, sakin bekleyişten ve teselliden başka birşey yoktur. *"Taedet me vitae temporalis"* (Dünyevi hayattan yoruldum) demektedir.[725] Ancak, bu hayat kaçkınının sözü, varoluşu güçlendirme konusunda diğer herkesten daha etkili olmuştur.

Bu kitabın, yoğun mistikliğin ürünleriyle ortak bir yanı vardır. İmge, bu kitapta olabildiğince yenik düşürülmüştür; parlak simgeler

terkedilmişlerdir. Ve bu nedenden ötürü, *İmitatio* belli bir kültüre ve uygarlığın belirgin bir dönemine tam anlamıyla ait değildir. İki bin kere baskı yapması bundan kaynaklanmaktadır; yazar konusundaki kuşku ve yazıldığı tarih üzerindeki üç yüzyıllık sapma da bundan kaynaklanmaktadır. *“Ama necsiri”*. Thomas bu sözü boşuna söylememiştir.

Onyedinci Ayırım

Gündelik Hayata Yansıyan Düşünce Biçimleri

Orta Çağ zihniyetini birliği ve bütünlüğü içinde anlamak için, onu yalnızca imana ilişkin kavrayışları ve felsefi ile teolojik spekülasyonları içinde değil, aynı zamanda gündelik bilgelik ve cari ahlak içinde de incelemek gerekir. Çünkü, en yüksekteki insanları olduğu kadar en mütevazileri de aynı düşünce akımları yönetmektedirler. En azından Avrupa'da, allâmece spekülasyon alanına giren herşey çok karmaşık bir ilişkiyle Eski Yunan, Yahudilik, hatta Babil ve Mısır'a bağlanırken; dönemin yeniplatonculuk veya başka etkilerden kaynaklanan zihniyeti, kendini gündelik hayat içinde saf ve kendiliğinden bir şekilde kanıtlamaktadır.

Orta Çağın yüksek spekülasyonuna özgü alışkanlık ve biçimlerin hemen hepsi gündelik hayatta da görülmektedir. Skolastiğin "gerçekçilik" adını verdiği ilkel idealizm, bekleneceği üzere bütün zihinsel işlemlerin tabanıdır. Her film tek başına ele almak, onu formüle etmek, onu bir bizatihilik olarak ele almak, sonra fikirlerini birbirlerine yaklaştırmak, sınıflandırmak, hiyerarşik sistemler halinde düzene sokmak; bunlar gündelik hayatta da düşüncenin çalışma biçimleri olmaktadırlar.

Hayat içinde sabit bir yer edinen herşey, tanrısal düzlemde nedeni olan birşey olarak kabul edilmektedir. En sıradan uygulamalar, bu şerefi en yüksek gerçeklerle paylaşmaktadırlar. Saray adabı muaşeretine verilen önem bunun bir kanıtıdır. Aliénor de Poitiers ve Olivier de la Marche, bu kuralları, eski krallar tarafından pek yerinde bir şekilde ihdas edilen ve gelecek bütün yüzyıllar boyunca zorunlu olacak, bilgece yasalar sayıyorlardı. Aliéonor, bu kurallardan yüzyılların bilgeliğinin bir anıtıymış gibi söz etmektedir: "ve bilen eskilerin böyle söylediklerini duydum". "Yüzyılın" (Dünyanın) bozulduğun üzüntüyle görmektedir. Flandrelı kadınlar, on yıldan beri lohusa yatağını ateşin önüne koymaktadırlar, "bununla çok alay edildi", çünkü eskiden bu yapılmazdı. Nereye gidiyoruz? "Fakat şimdilerde herkes keyfince davranıyor, bu yüzden herşeyin kötüye gideceğinden kaygı duymak gerekiyor".[726]

La Marche, adabı muaşeret kurallarının varlık nedeni konusunda zor sorular sormaktadır. “Meyva ustası” neden ayın zamanda *“mestier de la cire”*, yani aydınlatma ödevine de sahiptir? Şöyle cevap vermektedir: çünkü balmumu, meyvaların kaynaklandığı çiçeklerden elde edilmektedir, “işte bu nedenle bunun böyle olması emredilmiştir”.[727]

Orta Çağ, yararlılık veya tören alanlarında, her işlev için çok özel bir organ yaratmaktadır, çünkü işlevi fikir olarak görmekte ve bu fikri de özsel saymaktadır. İngiltere sarayının *“magna sergenteria”*sında (büyük çavuşluk), kral Manş’ı geçerken deniz tutmasından rahatsız olduğu için onun başını tutmakla sorumlu bir görevli de yer almaktaydı. 1442’de bu görevde John Baker adında biri bulunmaktaydı; bu kişi, görevini iki kızına miras olarak bırakmıştır.[728]

Cansız nesnelere ad verme adeti de aynı cinstendir. Bu, ilkel insanbiçimciliğin zayıflamış bir çizgisidir. Bu uygulamanın (Birinci Dünya) Savaş(ı) sırasında büyük toplara ilişkin olarak yeniden doğuşuna tanık olduk. Bu olguya Orta Çağda daha sık rastlanmaktaydı. Menkıbenamelerdeki kahramanların kılıçları gibi, XIV. ve XV. yüzyıl savaşlarının toplarının da kendi adları olmuştur: “Le Chien d’Orléans (Orléans köpeği), La Gringade, La Bourgeoise (Burjuva kadın),La Dulle Griete”. Bugün bazı ünlü elmasların taşıdıkları adlar, bu adetin kalıntılarındandır. Yavuz Charles’a ait mücevherlerden çoğunun bir adı vardı: “le sansy, les trois freres (üç birader), la hote (konuk kadın), la balle de Flandres (Flandre balyası)”.[729] Gemiler, evlerin tersine bir cins kimlik olan adlarını korumuşlarıdır ve bugün onlara hâlâ ad verilmektedir.[730] Nesneleri kişiselleştirme ihtiyacının daha güçlü olduğu Orta Çağda, evlerin, çanların, hapishane hücrelerinin de özel adları vardı.

Orta Çağ zihniyeti içinde, ister hayali ister tarihsel olsun, her olay, her durum; billurlaşma, “ahlâka yönelten” mesel, örnek, kanıt haline gelme eğilimindedir. Kutsal metinler, efsane, tarih, edebiyat, her davranış durumu için bir sürü örnek veya söz konusu durumun içinde yer almak zorunda olduğu bir cins ahlâki aile oluşturan tip sunmaktadır. Birini bir şeyi affetmesi için ikna etmek istenildiğinde, ona Kitabı Mukaddesteki af örnekleri sıralanmaktadır. Birini evlenmekten vazgeçirmek istenildiğinde, ona Antikitedeki bürün mutsuz evlilikler sayılmaktadır. Orleans dükünü

katlettirdiği suçlamasından arınmak isteyen Korkusuz Jean, kendini Joaba, kurbanını da Absolon'a benzetmektedir. Fakat kendini Joab'tan daha iyi saymaktadır, çünkü kral Joab cinayeti açıkça savunmuştur, "böylece iyi dük Jehan'ın bu davramşı ahlâklıdır".[731]

Orta Çağda, ciddi bir delillendirmeyi, ona taban sağlamak üzere bir metne dayandırmaktan hoşlanılmaktadır. 1406'da Paris'te toplanan ulusal ruhani mecliste, Kilise içindeki kopuş görüşülürken, Avignon'daki papaya itaatin sona erdirilmesinin lehinde veya karşısında olan oniki önerinin her biri, çıkış noktası olarak Kitabı Mukaddesten alınma bir bölüm içermiştir.[732] Kilise dışında bir hatip, tıpkı bir vaiz gibi, metnini buradan seçmiştir.[733]

Zikrettiğimiz özelliklerin tümü, üstat Jean Petit'nin, Burgonya dükünün Louis d'Orleans'ın katli olayında suçsuz olduğunu göstermek için yaptığı ünlü savunmada çarpıcı bir şekilde biraraya getirilmiştir.

Kralın kardeşinin, Korkusuz Jean'ın daha önceleri Vieille-du-Temple caddesindeki bir evde barındırdığı kiralık katillerin darbeleriyle ölmesinden beri üç ay geçmiştir. Burgonya dükü, cenaze töreninde büyük bir matem sergilemiştir. Araştırmaların, katilleri sakladığı Artois konağına doğru genişlemesi üzerine, söylediğine göre şeytana uyarak işlediği cinayet konusunda amcası Berry düküne açılmış ve Flandre'a kaçmıştır. Alçakça cinayetinin ilk meşrulaştırmasını Gand'da yaptırtmıştır. Bundan sonra, Parislilerin Orleans düküne duydukları kine ve kendinin de onların nezdindeki popülaritesine güvenerek Paris'e gelmiş, halk onu sevinçle karşılamıştır. Dük Amiens'de, 1406 Paris toplantısında hitabetiyle sivrilen üstat Jean Petit'ten ve Pierre aux Boeufs'ten akıl almıştır. Onlara, Simon de Saulx'nun Gand'da yaptığı savunma konuşmasını geliştirme ve bunu Paris'te hükümdarlar ile senyörlerin önünde etkileyici bir meşrulaştırma halinde dile getirme görevini vermiştir. İlahiyatçı, vaiz ve şair olan Jean Petit, 8 Mart 1408'de Saint-Pol konağında, Napoli kralının, Berry ve Brötanya düklerinin de bulunduğu parlak bir topluluğun önünde konuşmuştur. Önce ne ilahiyatçı ne hukukçu olduğundan ötürü özür dileyerek, mütevazi bir havada konuş maya başlamıştır. Sonra mükemmel bir sanat içinde ve *Kadire omnium malorum cupuditas* (Bütün kötülüklerin kökü açgözlülüktür) metnine dayandırdığı kati bir tarz içinde, siyaset alanındaki kötülüğün başyapıtını sergilemiştir. Herşey, skolastik ayrıntılar

ile uygun metinlerin dokusuna bağlanmış, dini ve dindışı tarihten örneklerle süslenmiş ve şeytani bir coşkuyla canlandırılmıştır. Üstat Petit, önce Burgonya dükünü Fransa kralını şereflendirmek, sevmek ve intikamını almak zorunda bırakan oniki nedeni sıralamıştır. Sonra Tanrıya, Bakire Meryem'e ve aziz Vaftizci Yahya'ya sığınmış, bunun arkasından asıl savunmaya geçmiştir. Bu asıl savunma, büyük ve küçük bölümler ile sonuçtan meydana gelmektedir. *Radix omnium malorum cupiditas* metninden iki sonuç çıkartmaktadır: açgözlülük dönekler yaratır, açgözlülük hainler yaratır. Döneklik ve ihanet bölümlere ve alt bölümlere ayrıldıktan sonra, üç örnekle sergilenmiştir. Lucifer, Absalon ve Athalie, dinleyicilerin hayalgüçlerinin önüne ihanetin pirleri olarak çıkmışlardır. Sekiz gerçek tiranın öldürülmesini meşru kılar: krala karşı fesada girişen kişi ölümü ve lânetlenmeyi hakeder; ne kadar yüksek mertebedeyse o kadar suçludur; herkesin onu öldürmeye hakkı vardır. "Bu hakikati, oniki havarinin şerefine oniki nedenle kanıtlıyorum" ve ilahiyat doktorlarından üç, filozoflardan üç, hukukçulardan üç ve Kutsal Yazılardan üç hüküm zikretmiştir. Tirana pusu kurarak saldırılabileceğini kanıtlamak üzere, "ahlâk filozofu Boccace"ın *De casibus vivorum illustrum* 'undan (Ünlü yaşam örnekleri) bir pasajı zikretmiştir. Sekiz hakikatin sekin sonucu vardır, bir dokuzuncusu bunları tamamlamaktadır. Muhteris ve sefahate düşkün prensin anısı üzerinde dolaşan bütün eski kuşkuları uyandırmak üzere ima ve akla getirmelere başvurmuştur: prensin ağabeyi olan kralın ölümden zor bela kurtulduğu "ateşliler balosu"ndaki sorumluluğu; büyücü Philippe de Mezieres'le Celestinler manastırında tezgâhladığı cinayet ve zehirleme projeleri. Orléans dükünün ruh çağırmaya olan aşırı eğilimi, Petit'ye çok belirgin dehşet sahnelerini resmetme fırsatını vermiştir. Louis d'Orléans'ın bir pazar günü, yanında eski bir keşiş, bir şövalye, bir oğlan çocuğu ve bir hizmetkâr olduğu halde Mame nehri üzerindeki Montjay şatosuna doğru atla gitmesini anlatmıştır. Keşiş, adları Heremas ve Estramain olan, bez ve yeşil kıyafetler giymiş iki şeytan çağırmış; grup bunun üzerine Montfaucon darağacında asılmış olan birini buradan indirmeye gitmiştir. Üstat Petit, kralın deliyken söylediği sözlere bile sinsi bir anlam yükleyecek kadar ileri gitmiştir.

Neden böylece genel ilkeler düzeyine yükseltildikten sonra, dolaysız suçlamalar, kıyasın birbirini harf harfine izleyen iki unsuru arasında yok olmaktadırlar. Partilerarası kin, o dönemin yetenekli olduğu bir şekilde,

kurbanın anısına çılgın bir şiddetle saldırılmasına olanak vermektedir. Savunma dört saat sürmüş ve sonunda Korkusuz Jean şunu söylemiştir: “Size itiraf ediyorum”. Savunma, dük ve akrabaları için, teshipli dört nüsha halinde yazdırılmış ve preslenmiş deriyle ciltlenmiştir. Başka nüshalar ise satışa çıkartılmıştır.[734]

Her özel duruma ahlaki bir özdeyiş veya örnek bir olay karakteri verme ihtiyacı, onu böylece öznel ve reddedilemez kılma ihtiyacı, özellikle atasözünde ortaya çıkmaktadır. Atasözü, Orta Çağ düşüncesinde pek canlı bir işleve sahip olmuştur. Gündelik dilde kullanılan yüzlerce atasözü vardır. Bunların çoğu doğru ve uyarıcıdır. Bu sözlerden çıkan ve bazen safça olan bilgelik, bazen de derin ve iyiliğe yönelticidir. Atasözlerinin tonu çoğu zaman alaysılamacı olup, vurguları babacan ve kadercidir. Bunlar asla direnmeyi öğütlememektedirler. “Büyük balık küçük balığı yutar”. “Hırpaniler rüzgâra sırtını döner”. “İşi olmayan iffetli olamaz”. Bu atasözleri bazen kiniktirler: “İnsan canından korktuğu sürece iyidir”, “Gerekirse şeytandan yardım istenir”. Fakat bazen de yargılamaktan imtina eden bir hoşgörü içindediler: “Hiçbir at kaymayacak kadar iyi nallanamaz”. Ahlâkçıların insanların ahlâk bozukluğundan yakınmaları karşısına, atasözü güleryüzlü bir ilgisizlik çıkartmaktadır. Atasözü bazen safçasına putatapar ve bazen de neredeyse İncil gibidir. Çok atasözü olan ve bunları sıklıkla kullanan bir halk, daha az gevezelik eder, birçok karışık akıl yürütmeden ve boş sözlerden kurtulur. Akıl yürütme işini eğitimli kişilere bırakarak, her durumu bir atasözünün otoritesine başvurarak yargılamakla yetinmektedir. Düşüncenin atasözünün içinde billurlaşması, böylece toplum için avantajdan yoksun değildir.

Orta Çağın sonunda kullanılan atasözlerinin bolluğunu görmek şaşırtıcı olmaktadır.[735] Bunlar, sıradan otoriteleriyle dönemin edebiyatının genel zihniyetine o kadar uygundurlar ki, şairler onları bolca kullanmaktadırlar. Örneğin, her kıtası bir atasözüyle biten şiirler çok revaçtadır. Adı bilinmeyen bir yazar, Paris’in çok nefret edilen kâhyası Hugues Aubriot’nun iğrenç düşüşü vesilesiyle ona yönelik bir yergi metnini bu biçim içinde yazmıştır.[736] Daha sonra, *Ballade de Fougeres*’iyle Alain Chartier,[737] mahpusluğundan yakınan Jean Régnier,[738] *Faictz et Dictz’indeki* çok sayıdaki parçasıyla Molinet, *Complainte de Eco*’suyla

Coquillard ve bir baladının tamamını atasözleriyle yazan Villon gelmektedirler. Robert Gaguin'in *Passe temps d'oysiveté*'nin 171 kıtasının hemen hemen hepsi atasözü havasında bir cümleyle bitmektedir,[739] ama bu sözlerin çoğunu bilinen atasözleri derlemelerinde bulmak mümkün değildir. Acaba Gaguin bunları uydurmuş mudur? Eğer öyleyse, atasözünün bu dönemdeki hayati işlevi konusunda daha da ilginç bir gösterge bulmuş oluruz.

Ne siyasal söylev, ne de vaaz atasözlerini küçümsemektedir. Gerson, Jean de Varennes, Jean Petit, Guillaume Fillastre, Olivier Maillard, sözlerini en çok bilinen atasözleriyle güçlendirmeye çalışmaktadırlar. "Her konuda suskun kalanın canını sıkan birşey olmaz. İyi taranmış kafada külah iyi durmaz. Kamuya hizmet edene kimse ücret ödemez. Efendi ne yaparsa maiyeti de onu yapar. Böyle hakimden böyle karar. Saçı dağınık olan şapkasını çıkartmamalıdır.[740]

Atasözü ile biçim açısından vecize derlemelerine veya her türden ve her kaynaktan bilgece sözlerin toplandığı *rapiaria*'ya dayanan *Imitation de Jésus Christ* arasında bir bağ bile vardır.

Orta Çağın sonunda, verdikleri hükümler halk deyişlerinden ileri gitmeyen çok sayıda yazar vardır. XIV. yüzyıl başının kronik yazarlarından biri olan Geoffroi de Paris, eserini, anlatılan olayların kıssasının yoğunlaştığı atasözleriyle süslemiştir.[741] Froissart'ın ve *La Juvencel'in* vecizeleri, akamete uğramış atasözleri gibidirler "Ölümden daha kesin birşey yok denilir ve bu doğrudur".[742]

Düşüncenin billurlaşmış biçimi olarak atasözüyle akraba olan özlüsöz, Orta Çağ sonlarında tercihli bir kullanıma tanık olmuştur. Özlüsöz atasözünden, onun gibi genel bir bilgelik değil de, kişisel bir söz veya yüceltme olmasıyla ayrılmaktadır. Bir özlüsöz benimsemiş olmak, eğer deyim yerindeyse, hayatının anlamına ilişkin bir metin seçmiş olmak anlamına gelmektedir. Özlüsöz, bir simge ve bir işarettir. Her elbisenin ve silahın üzerine altın harflerle işlenerek, çok önemli bir hatırlatma gücü icra etmektedir. Bu özlüsözlerin ahlaki tonu, çoğunlukla tevekkül veya umut yönündedir. Biçimi bazen esrarlı olmaktadır: "Ne zaman olacak? Ergeç gelecek - İleri - Gelecek defa daha iyi - Sevinçten çok matem". Bunların çoğu, aşka atıfta bulunmaktadır: "Başkasını almam - Keyfiniz - Hatırla

Herşeyden çok”. Bunlar, zırhların ve koşumların üzerinde taşınan özlüsözlerdir. Yüzüklerin içine kazıtılanları daha mahremdir: “Kalbime sahipsiniz - Onu arzuluyorum - Ebediyen - Herşey sizin için”.

Özlüsözlerin tamamlayıcısı olan amblemler, bir imgeyi resmetmektedirler. Örneğin Louis d’Orléans’ın üzerinde “onu arzuluyorum” sözleri olan boğumlu asası ve *“cominus et eminus”* yazan kirpisi; düşmanı Korkusuz Jean’ın üzerinde *“le houd”* (tutunuyorum) yazan malası, İyi Philippe’in kısa kılıcı.[743]

Amblem ve özlüsöz, psikolojik yanları henüz araştırılmayı bekleyen, armalara önem veren düşünce alemine mensupturlar. Ama Orta Çağ insanı için, soyla övünmeyi aşan bir yana sahip olmuştur. Arma figürü, bu zihniyetin içinde, bir toteminkine benzeyen bir değer kazanmıştır.[744] Arslanlar, zambak çiçekleri, haçlar; koskoca bir gurur, tutku, dayanışma ve sadakat bütününü resmeden ve özetleyen simgeler olmuşlardır. Orta Çağda çok gelişmiş olan vicdani ilahiyat zihniyeti, herşeyi özel bir bizatihilik olarak soyutlama konusundaki aynı eğilimin başka bir dışavurumudur. Ortaya çıkan her sorunun ideal bir çözümünün olması gerekir ve bu çözüm, biçimsel kurallar aracılığıyla söz konusu durumun ebedi hakikatlerle ilişkisi anlaşıldığı an kendini gösterir.

Vicdana yönelik ilahiyat, yalnızca ahlak ve hukuka hükmetmekle kalmamakta; tarz ve biçimin esas şeyler oldukları bütün alanlara yayılmaktadır: törenler, adabı muaşeret, turnuvalar, av ve özellikle de aşk. Şövalyelik vicdanının ortaya çıktığı sırada şahsın hukuku üzerinde yaptığı etkiden daha önce söz etmiştik. Ganimet hakkı, saldırı hakkı, verilen söze sadakat; turnuva ve ava hükmedenlerine benzeyen kuralların yönetimi altındadırlar.

Böylece, şahsın hukukunun silah kullanımı kurallarına karışmış olan başlangıcını bulmaktayız. Kral II. Jean tarafından yakınlarda kurulmuş olan Yıldız tarikatının üstadı azamı Geoffroy de Charny, 1352’de bu krala vicdana ilişkin bir dizi soru sunar: bunlardan yirmisi *“jouste”a* (kişisel çarpışma), yirmi biri turnuvalara ve doksan üçü de savaşa ilişkindir.[745]

Bundan çeyrek yüzyıl sonra, Provence’taki Selamet manastırı başrahibi ve dinsel hukuk dalında doktor olan Honoré Bonet, *Arbre de Batailles* (Çarpışmalar Ağacı) adlı eserini genç VI. Charles’e ithaf etmiştir. Bu kitap, eğer yeniden basıldığına bakılacak olursa, XVI. yüzyılda hâlâ

pratik bir değere sahip olan savaş hukuku üzerine bir incelemedir.[746] Bu incelemede, şahsın hukuku açısından çok önemli sorularla, artık yalnızca oyun kuralı haline dönüşmüş uyduruk sorular karmakarışık bir şekilde biraradadırlar. Dinsizlere karşı gerekmediği halde savaş yapılabilir mi? Bonet buna şu cevabı vermektedir: Onları dine sokmak için bile olsa, hayır. Bir hükümdar, başka bir hükümdarın topraklarından geçme talebini reddedebilir mi? Köylüye ve öküzüne tanınmış olan dokunulmazlık ayrıcalığı eşeği ve uşağı da kapsar mı?[747] Ruhbana mensup biri babasına mı, piskoposuna mı yardım etmelidir? Ödünç alınan bir silah çarpışma sırasında kaybedilirse, bunu geri verme zorunluluğu var mıdır? Bayram günlerinde çarpışma yapılabilir mi? Aç mı, yoksa tok mu çarpışmak daha iyidir?[748] Başrahip, bütün bu durumlar için Kitabı Mukaddes, dinsel hukuk ve yorum metinlerine başvurmaktadır.

Bu dönemin savaş uygulaması içindeki en önemli noktalardan biri, esir alınmasıydı. Önemli bir esirin kurtarmalık parası, soylu ve paralı askerler için çarpışmanın en büyük beklentisiydi. Bu konuda, alan vicdan ilahiyatına açıktır. Burada da, şahsın hukuku ile şeref konusu karşılaşmaktadırlar. İngiltere'yle olan savaş nedeniyle, Fransızlar İngiliz topraklarında zavallı tüccarları ve çiftçileri esir alabilirler ve onların mallarına el koyabilirler miydi? Hangi durumda esaretten kaçılabilirdi? Bir geçiş belgesinin değeri nedir?[749] Bu durumlar, *Le Jouvencel'*de ayrıntılı bir şekilde 'incelenmişlerdin iki komutan, savaş önderinin önünde bir esirin kime ait olduğunu tartışmaktadır. Biri, "onu kolundan ve sağ elinden ilk ben yakaladım ve eldivenini çıkartıp aldım" der. Diğeri, "ama o bana bu aynı sağ elini verirken söz de verdi" der. Bu iki şey de değerli esir üzerinde hak yaratıyordu, ama ikincisi daha değerli sayılmıştır. Kaçan ve yeniden yakalanan bir esir kime ait olur? Cevap: "Eğer olay savaş alanında cereyan ettiyse, esir yeni yakalayana ait olur; ama bu durum dışında ilk galibe aittir". Şeref sözü veren bir esir, eğer galip gelen onu zincire vurmuşsa kaçma hakkına sahip midir? Eğer söz vermesini istemek ihmal edilmişse kaçabilir mi?[750]

Orta Çağın herşeyin bireysel değerini aşırı önemseme eğiliminin bir sonucu daha bulunmaktadır. Villon'un, mallarını dostlarına ve düşmanlarına bıraktığı hiciv şiiri *le Testament* (Vasiyet) ünlüdür. Bu türden birçok vasiyet

bulunmaktadır, Henri Baude'un *Barbeau*'nun *Katırı* bunlardan biridir.[751] Burada edebi bir çerçeve söz konusudur. Eğer Orta Çağ insanlarının mallarını ayrıntılı vasiyetnameler aracılığıyla bıraktıkları bilinmezse, bu çerçeveyi anlamak mümkün olmaz. Fakir bir kadın, pazarlık elbisesini ve başlığını köy kilisesine, yatağını vaftiz analığını yaptığı kıza, kürklü mantosunu hayattayken kendine bakana, gündelik entarisini fakir bir kadına, bütün varlığı olan dört *livre tournois* tutarında parayı ve bir elbise ile başlığı Mineur biraderler tarikatına bırakmıştır.[752] Burada, her erdemi bir örnek, her âdeti tanrısal bir emir haline getiren düşünce alışkanlığının gündelik hayata uygulanışını görmek gerekmez mi?

İşaret edilen bütün çizgiler, "biçimcilik'' alanına aittirler. Şeylerin aşkın gerçekliğine ilişkin doğumdan getirilen inanç, her kavramın şekil verilen bir biçim içinde sıkı sıkıya sınırlı ve soyutlanmış olması *ve bu biçimin herşey olması* sonucunu doğurmaktadır. Ölümcül günahlar, bağışlanabilir güruhlardan sabit kurallara göre ayrılmaktadırlar. Hukukta, soyluluk herşeyden önce olayın biçimsel doğasına göre saptanmaktadır. Eski yargısal hüküm "olay insanı yargılar", gücünden hiçbir şey kaybetmemiştir. Bilinçli olarak işlenen suçlarla istemeden işlenen suçlar arasında ayırım yapmayan ve sonuca ulaşmayan bir girişimi cezalandırmayan ilkel hukukun aşırı biçimciliğinden uzun zamandan beri kurtulmuş olunmasına rağmen,[753] Orta Çağın sonunda katı bir biçimciliğin izleri hâlâ çok sayıdadırlar. Örneğin, yemin kutsal bir eylem olduğu için, yemin formülünde istemeden yapılan bir düzensizlik, uzun bir süre boyunca yemini bozmaya yeterli olmuştur. XIII. yüzyılın sonunda, ülke dilini iyi bilmeyen yabana tüccarlara bir istisna tanınmış ve yemin ederken yaptıkları dil yanlışlarının onlara haklarını kaybettirmeyeceği kabul edilmiştir.

Şerefe ilişkin herşey konusundaki aşırı duyarlık da genel biçimcilik içinde yer almaktadır. Messire Jean de Dombce urg, 1445'te Middlebourg'da bir cinayet işledikten sonra, sığınma hakkından yararlanmak üzere bir kiliseye kaçmıştır. Uygulama gereği, burada ablukaya alınmıştır. Rahibe olan kızkardeşi, bir celladın darbelerine maruz kalarak ailesini utanç içinde bırakmak yerine döğüşerek ölmesini nasihat etmek üzere defalarca gelmiştir. Herşey sona erdikten sonra, kardeşinin cesedini uygun bir şekilde gömmek üzere almıştır.[754] Soylu bir adam,

armasını atının koşumlarının üzerine işlettiği için kınanmıştır. Çünkü at “akılsız bir hayvan” olduğu için, düello esnasında sendeler ve arma yere sürünür ve tüm aile şerefini kaybeder. Burgonya dükünün Porcien’deki Chastel’i ziyaretinden kısa bir süre sonra, delirmiş bir soylu intihar girişiminde bulunmuştur. Bu büyük bir heyecan yaratmıştır ve “bu kadar büyük bir sevinçten sonra bu utancın nasıl taşınacağı bilinmemekte”dir. Deliliğinin belli olmasına rağmen, zavallı adam iyileştikten sonra şatodan kovulmuş ve “utananı ebediyen taşımış”tır.[755]

Biçimsellik unsuru, intikama, saldırıya uğramış şerefin telâfisine ilişkin bütün konularda geniş bir yere sahiptir. Jean de Roye’un kroniği bunun çarpıcı bir örneğini vermektedir. Laurent Guernier adında biri, 1478’de Paris’te yanlışlıkla asılmıştır; daha önceden cezasının ertelenmesini sağlamış, ama af karan çok geç gelmiştir. Erkek kardeşi, bundan bir yıl sonra onun cesedinin saygın bir şekilde gömülmesi iznini elde etmiştir. “Ve adı geçenin tabutunun etrafında, adı geçen kentten dört çığırtkan, göğüslerinde Grenier’nin silahları olduğu halde çıngırak çalıyordu ve tabutun etrafında matem kıyafeti giymiş kişiler tarafından taşınan dört mum ve sekin meşale vardı. Ve adı geçen Paris şehrinden bu durumda geçirilerek, Saint-Antoine kapısına kadar götürüldü, ceset burada karalar kaplı bir arabaya konularak, gömülmek üzere Provins’e götürüldü. Ve cesedin önünde giden çığırtkanlardan biri şöyle bağırıyordu: “İyi insanlar, sağlığında Provins’te oturan, *yakınlarda bir meşenin altında ölü olarak bulunan* müteveffa Larens Guernier’nin ruhu için *pater noster* duası okuyunuz”.[756]

Fransa ve Alçak Ülkelerdeki XV. yüzyıl âdetleri arasında çok canlı bir yere sahip olan intikam hakkı, az çok kurallı bir şekilde icra edilmekteydi. Şiddet eylemlerine yönelten çılgınca bir öfke değildir; saldırıya uğrayan şerefin, iyice düşünülmüş bir plan dahilinde onarılmasına çalışılmaktadır. Özellikle söz konusu olan öldürmek değil, kan dökmektir; bazen kurbanı yüzünden, kollarından veya kalçasından yaralamaya özen gösterilmektedir. Kurbanı günah işlerken öldürme sorumluluğuna girmemek için tedbir alınmaktadır du Clercq, baldızlarını öldürecek olan ve beraberlerinde bir papaz getiren kişilerin olayını anlatmaktadır.[757]

Tatmin biçimsel olduğu için, simgeseldir. XV. yüzyıldaki siyasal barışmalar, simgesel eylemlere geniş bir yer ayırmaktadırlar: cinayeti

hatırlatan evlerin yıkılması, ölenin anısına haç dikilmesi veya duahane yapılması, bir kapının örülmesinin emredilmesi vb.[758] Telafi edici dinsel geçit törenlerinden ve ölülerin ruhu için *missa* ayini yaptırılmasından ise söz etmiyoruz. Orléanslılar tarafından Korkusuz Jean'dan istenilen telafi sırasında; 1435'teki Arras barışında; Brugeslülerin 1437'de ödedikleri şerefli cezada ve Gandlılar tarafından 1453'te talep edilen telafide hep benzer uygulamalar söz konusu olmuştur. Sonuncu telafide, siyahlara bürünmüş uzun bir kafilede yer alanlar, kemer takmamışlardır ve başları ile ayakları çıplaktır. Başlıca suçlular, sağanak halindeki yağmurun altına gömlekle çıkarak dükten af dilemeye gitmişlerdir.[759] XI. Louis, 1469'da Rouen'da kardeşiyle barışırken, Lisieux piskoposunun Charles'a, onu Normandiya'yla oranın dükü olarak evlendirirken verdiği nikah halkasına kentin önde gelenlerinin huzurunda bir örs üzerinde parçalatmıştır.[760]

"Biçimcilik", söylenilen sözün etkisine olan inancın tabanında da yer almaktadır. Bu inanç, ilkel toplumlarda bütün gücüyle ortaya çıkmakta ve Orta Çağın sonunda varlığını kutsama sözleri, sihirli sözler veya adli formüller aracılığıyla sürdürmektedir. Tumturaklı bir dilekçe, peri masallarındaki formülleri içermektedir. Bir mahkûmun atfı için başvurulan yalvarmaların hiçbiri İyi Philippe'i etkilemeyince, çok sevdiği gelini Isabelle de Bourbon'dan dilekçeyi bizzat sunması istenilmiştir. Dükün onu reddedemeyeceği umulmaktadır, çünkü gelin ona, "sizden şimdiye kadar hiç büyük birşey istemedim" demiştir.[761] Ve amaca ulaşılmıştır. Gerson'un, vaazın âdetleri ıslah etme konusundaki aczi karşısındaki şaşkınlığını da aynı açıdan değerlendirmek gerekir. "Ne diyeceğimi bilemiyorum; bu kadar vaaz veriliyor ve hepsi boşuna".[762]

Orta Çağın sonlarındaki zihniyet, bize çoğu zaman kof ve yüzeysel olarak gözükmektedir. Hiçbir istisnası olmaksızın genellemelere kayıvermektedir. Aşırı bir ölçüde yanlış yargılarda bulunma yeteneğine sahiptir. Yanlışlığı, bönlüğü, hafifliği, tutarsızlığı çoğu zaman umut kınadırlar. Bütün bu kusurlar, temeldeki biçimcilikten kaynaklanmaktadırlar. Orta Çağ zihniyeti, adeta her zaman tek bir motifi tüm açıklama olarak kabul etmekte ve bu, tercihan en genelinden, en dolaysızından veya en kabasından bir motif olmaktadır. Örneğin Burgonyalıların kanaati, Louis d'Orléans'ın katlinde tek bir nedenden

başkasını kabul etmemektedir: kral, Korkusuz Jean’dan Orleans ile kraliçenin zina yapmalarının intikamını almasını istemiştir.[763] O çağı yaşayanların akıl yürütmesine göre, Gand’daki büyük ayaklanma, bir mektubun nasıl yazılacağına ilişkin bir biçim sorunundan çıkmıştır.[764] O çağın zihniyeti içinde, bir olayın temsili, her zaman kalın ve basit çizgilerle, çok belirgin dış hatlarla tahta üzerine yapılan ilkel bir oymadır.

Düşüncesizce yapılan genellemelere gelince, bunlar edebiyatın her sahifesinde karşımıza çıkmaktadırlar. Eski İngilizlerin arasındaki yegane tarafsızlık örneğinden hareket eden Olivier de la Marche, o dönem İngilizlerinin erdemli oldukları ve Fransa’yı bu yüzden fethedebildikleri sonucunu üretmektedir.[765]

Her olay bir bizatihilik olarak kabul edildiğinden, önemi abartılmaktadır. Üstelik, bir olayın değerini artırma konusunda dinsel tarihin paralelliği de her zaman bir kaynak oluşturmaktadır. 1404’te Paris’te üniversite öğrencileri tarafından düzenlenen bir geçit töreninde karışıklık çıkmış, iki öğrenci yaralanmış, bir üçüncüsünün de elbiseleri yırtılmıştır. Kızgın üniversite şansölyesinin aklında bir imge meydana gelir: “çocuklar, masum kuzular gibi güzel okullular” ve bu, olayı Bethleem katliamına benzetmesi için yeterlidir.[766]

Her tekil olay için bir açıklama bu kadar kolay kabul edilip, bu kadar katı bir şekilde benimsenirse, yanlış hüküm uygulamasının genelleşmesi tehlikesi kendiliğinden ortaya çıkar. Nietzsche, yanlış hükümler karşısında hiçbir şey yapmamanın hayatı çekilmez kılacağını söylemiştir ve bazen geçmiş yüzyıllarda hayran olduğumuz yoğun hayatın, kısmen bu yanlı yargılama kolaylığından kaynaklanmış olması mümkündür. Büyük bir güç gerilimine ihtiyaç gösteren dönemlerde, sinirler hatalı yargıların yardımına muhtaçtırlar; Orta Çağ insanları sürekli bir zihinsel bunalım içinde ve partilerarası kinlerin etkisi altında yaşadıklarından, bu hatalı yargılar duyulmamış bir vahşet düzeyine çıkmışlardır. Burgonya düklerinin güttükleri dava, XVI. yüzyılda çok sayıda Fransıza (düklerin Alçak Ülkeler’deki uyruklarından söz etmiyorum), vatanlarına karşı sadakatsizlik, sonra da husumet ilham ettiyse, bu siyasal duygu ancak duygusal ve karmaşık bir kavramlar dokusuyla açıklanabilir. Çarpışmada öldürülen düşmanı gülünç bir şekilde abartma konusundaki genel ve sürekli

alışkanlığı bu bakış açısından ele almak gerekir. Chastellain'e göre, Gavre çarpışmasında dükün tarafından beş soylu ölürken, Gandlı asilerden yirmi veya otuz bini ölmüştür.[767] Commines'in bu cins abartmalardan kaçınmasını, onun modernizminin veçhelerinden biri olarak görmemiz gerekir.[768]

Nihayet, Orta Çağ sonu yazarlarına özgü olan ve onların yüzeysellikleri, belirsizlikleri ve bönlükleri içinde açığa çıkan keyfiliğe ne demeli? Bazen, yoğun bir şekilde düşünmeye ihtiyaç duymaksızın, zihin önünde kof düşlere geçit yaptırtmakla yetinmişe benzemektedirler. Froissart ve Monstrelet gibileri, dışsal şeyleri yüzeysel olarak tasvir etmekle yetinmektedirler. Thukidides'ten söz etmeksizin, anlatıları Herodotos'unkilerle kıyaslandığında, tutarsız, boş, ilişiksiz ve anlamsız gözükmektedirler. Bunlar, rastlantıdan özsel bir şekilde farklı değillerdir. Kesinlikten yoksunlukları acınacak düzeydedir. Monstrelet, Burgonya dükünün esir Jeanne d'Arc'la görüşmesine katılmıştır; ama karşılıklı söylenilen sözleri hatirlamamaktadır.[769] İtibar iadesi davasını bizzat yürütmüş olan Thomas Basin, Jeanne'ın Vaucouleurs'de doğduğunu, onu Tours'a getirenin Baudricourt olduğunu, komutan yerine kentin senyörünü çağırdığını söylemekte ve Fransa veliahdıyla ilk görüşmesinin tarihinde üç aylık bir yanılgıya düşmektedir.[770] Tören nazırı ve kusursuz saraylı Olivier de la Marche, dük ailesinin soy zincirini sürekli karıştırmakta ve Yavuz Charles'in Marguerite d'York'la olan evliliğinin tarihini, 1468'deki törene katılmış olmasına rağmen, 1475 tarihli Neuss kuşatmasından sonraya koyacak kadar ileri gitmektedir.[771] Commines bile, şaşırtıcı yanlışlardan azade değildir. Çoğu zaman bazı süreleri iki katına çıkartmaktadır; Adolphe de Gueldre'in ölümünü üç ayrı şekilde anlatmaktadır.[772]

Bönlük ve eleştirel zihniyet yoksunluğu o kadar açıkça ortadadır ki, örnek vermeye gerek kalmamaktadır. Fakat bu kusurlar, söz konusu kişinin kültür düzeyine göre artmakta veya eksilmektedir. Burgonya hanedanına ait devletlerde, halk Yavuz Charles'ın geri döneceğine inanmaktaydı; Nancy çarpışmasından on yıl sonra, hâlâ dük geri geldiğinde ödemek üzere borç almıyordu. Basin ve Molinet, bu inanca delilik demektedirler; Molinet bunu, *Dünyanın Harikaları* adlı şirinde zikretmektedir.

J'ay veu chose incogneue:

Ung mort ressusciter,
Et sur sa revenue
Par milliers achapter.
L'ung dit: il est en vie,
L'autre: ce nest que vent.
Tous bons cueurs sans envie
Le regrettent souvent.[773]
Bilinmeyen birşey gördüm:
Bir ölünün hortladığını,
Ve onun geri dönüşü üzerine
Binlerce satın almayla.
Biri dedi: yaşıyor,
Diğeri: sadece bir esinti.
Bütün hasetsiz iyi kalpler
Onun kaybından üzülürler.

Orta Çağın sonundaki gibi canlı bir hayal gücünün, safiyane bir idealizmin "ve güçlü bir duygusallığın egemenliği altındaki bir zihniyet, zihne sunulan her kavramın gerçekliğini kolaylıkla kabul eder. Bir fikre bir ad ve biçim verilince, gerçekliği de kabul edilir; böylece eğer deyim yerindeyse, manevi ve dinsel figürler sistemi içine girmiştir ve ister istemez onların inanılırlığını paylaşmaktadır.

Öte yandan, belirgin dış hatlar ve çoğu zaman insan biçimli olma karakteri, fikirlere sabitlik ve hareketsizlik vermektedir; figüratif *biçimleri*, bazen fiili durumda *anlamını* unutturmaktadır. Eustache Deschamps, evliliğin sakıncaları üzerine uzun bir allegorik hiciv şiiri yazmıştır: *Evliliğin Aynası.*[774] Esas kişi Dobra-İrade'dir; Delilik ve Arzu ona evlenmesini tavsiye ederler, Bilim Haznesi ise vazgeçirir.

Dobra-İrade'nin yazarın düşüncesindeki anlamı nedir? Onu, bekâr erkeğin kaygısız özgürlüğü, ama aynı zamanda başka yerlerde, kelimenin felsefi anlamında serbest irade olmaktadır. Fikir, kişiselleştirme aracılığıyla özümlenmiştir; yazar onu sağlam bir şekilde tanımlama ihtiyacı duymamaktadır; onu belirsiz ve yüzer gezer bir şekilde bırakmaktadır. Eserin ahlaki anlamı da, esas kişinin karakteri kadar belirsizdir. Şiirin tonu, kadınlara yönelik olağan hicvinkidir. Evliliğe yönelik bu acı alay, bizim açımızdan, şiirin sonuncu bölümünde Bilim Haznesine söyletilen ruhani

evliliğin ve iç dünyaya yönelmenin mümince methiyle garip bir şekilde çelişmektedir.[775] Yazarın, aslında şeytanın avukatlığını yapan Delilik ve Arzu'ya yüksek hakikatleri söylettirmesi de bize garip gelmektedir.[776] Kısacası, şairin kişisel karakterini yakalamak ve nereye kadar ciddi olduğunu anlamak çok zordur. İster şövalyelik, ister aşk, isterse dindarlık söz konusu olsun, Orta Çağ düşüncesine ilişkin olarak, samimi kanaat ile ilkel kültürlerin zihniyetine özgü olan ve bizim "poz" diyeceğimiz şu tavır arasındaki ayırım hattını çizmek bizim için çoğu zaman olanaksızdır.

Ciddiyet ile oyunun birbirlerine karışmaları, bütün alanlardaki adetlere karakterlerini vermektedir. Özellikle savaşta komik bir unsur çoğu zaman mevcuttur: kuşatma altındakiler düşmanlarıyla alay etmekte ve bu alaylarını çoğu zaman kanlarıyla ödemektedirler. Meaux'da kuşatılanlar, İngiltere kralı V. Henry'yi rezil etmek üzere, surların üzerine bir eşek çıkartmışlardır. Condé'de kuşatılanlar ise, teslim olmaya zamanlarının bulunmadığını, çünkü Paskalya yortusu için tatlı yapmakla meşgul olduklarını bildirmişlerdir. Monterreau'da, surların üzerinde ayakta duran kent burjuvaları, kuşatanların topları patladığında şapkalarının tozunu silkelemektedirler.[777] Yavuz Charles'ın Neuss kalesi önünde kurduğu kampın bir kermes havası içinde olduğunu ise daha önce söylemiştik.[778]

Kaba güldürünün, ciddi şeylerin arasına karışarak bizi etkilediği alanlardan biri de, büyücülük ve çılgınca şeytan avcılığıdır. Şeytanlara inancın kaynağı, derin ve büyük bir kaygının içinde yatmaktaydı, ama safiyane hayalgücü şeytanları o kadar çocukçasına renklendiriyor ve onları o kadar bildik hale getiriyordu ki, onlar da bazen tüm dehşetli yanlarını kaybediyorlardı. Şeytan, yalnızca edebiyatta komik bir kişi değildir; büyücülük yargılamalarının dehşetli ciddiyeti içinde de, şeytan bazen kaba bir güldürü kişisi halinde ortaya çıkmaktadır. Komutanları Tahu ve Gorgias'ın yönetimi altında bir rahibe manastırının huzurunu bozan şeytanlar, o dönemin "dünyevi kıyafet, alet ve oyunlarını çağrıştıran, Pantoufle (terlik), Courtaulx (bıçak) ve Mornifle (bir oyun) gibi" adlar taşımaktaydılar.[779]

XV. yüzyıl, en mükemmelinden büyücülük yargılamaları yüzyılı olmuştur. Orta Çağı kapatacak şanlı hümanizmayı selamlama adetine sahip olduğumuz dönemde, Orta Çağ uygarlığının dehşet verici uzantısı olan

büyücülüğün tasalludu, *Malleus maleficarum'da* ve *Summis desiderantes* (1487 ve 1484) kararnamesinde teyidini bulmaktaydı. Ve ne hümanizma, ne de Reformasyon bu çılgınlığa son verebilmişlerdir. *Démonomanie* (Çılgınca şeytan arayıcılığı) adlı kitabını XVI. yüzyılın ikinci yananda yazan Jean Bodin, takibat arzusunu bilgisiyle desteklemektedir. Yeni zamanlar, yeni bilgi, şeytan takibinin dehşetini hemen yoketmemektedirler. Ve öte yandan, hekim Jean Wier tarafından XVI. yüzyılın sonlarına doğru dile getirilen büyücülüğe yönelik merhametli düşünceler, zaten XV. yüzyılda geniş ölçüde söylenilmiş durumdaydılar.

Orta Çağ sonunun batıl itikat, daha da özel olarak büyücü kalınlar ve büyü konusundaki tutkusu çeşitlidir ve sabit olmaktan uzaktır. Kuşkular ve akılcı yorumlar, en körlemesine bönlüklerle biraradadırlar. Kötülüğün patlak verdiği ve bir süre devam ettiği odalılar vardır. Büyü ve sihirbazlık ülkeleri, özellikle dağlık bölgelerdir: Savua, İsviçre, Lotharingiya, İskoçya. Ama bu cins salgınlar başka yerlerde de ortaya çıkmaktadırlar. 1400 yıllarına doğru bizzat Fransa sarayı bir büyü merkezidir. Bir vaiz, "ihtiyar cadılar" (büyücüler) sözünün kısa bir süre sonra "soylu büyücüler" haline dönüşmemesi için tedbir alınması konusunda sarayı uyarmaktadır.[780] Louis d'Orléans bir şeytan arayıcılığı atmosferi içinde yaşamaktadır: Jean Petit'nin ithamları, hiç kuşkusuz tamamen temelsiz değillerdir. Louis d'Orléans'ın dostu ve danışmanı olan ve Burgonyalılar tarafından ruhu lânetli sayılan Philippe de Mezieres, eskiden İspanya'da büyücülük sanatını öğrendiğini ve bundan büyük güçlüklerle kurtulduğunu anlatmaktadır. İspanya'dan ayrıldıktan on yıl sonra, "Tanrıya karşı olan bu uygulamanın izlerini, isteme(sine rağmen) kalbinden hala" atamamıştır. Sonunda günah çıkartmış ve büyük gayretler sarfederek, Tanrının iyiliği sayesinde "hıristiyan ruhunun düşmanı olan bu büyük çılgınlıktan kurtulmuş"tur.[781] Büyücü üstatları, tercihan vahşi bölgelerde aranmaktadır: şeytanla konuşmak isteyen ve bunun yolunu gösterecek birini bulamayan kişiler, "vahşi İskoçya"ya yönetmektedirler.[782]

Louis d'Orléans'ın sihirbazlık ve ruh çağırarak geleceği öğrenme konusunda uzmanlaşmış adamları vardı. Bunlardan memnun olmadığı bir tanesini yakürtmıştı.[783] Bu batıl uygulamaların dinen caiz olup olmadığını öğrenmesi için ilahiyatçıların fikrini alması tavsiye edildiğinde şu cevabı

vermiştir: “Bunu neden onlara sorayım? Bunu yapmamamı söyleyeceklerini biliyorum, ama ben bu şekilde davranmaya ve inanmaya karar verdim ve bundan vazgeçecek değilim”.[784] Gerson, dükün şiddet içinde ölmesini, günah işlemedeki inadına bağlamaktadır. Kralın deliliğini iyileştirmek için büyüye başvurulmasını onaylamamaktadır. Birçok kişi, sonuç vermeyen girişimlerinden sonra canlı canlı yakılmışlardır.[785]

Hükümdar saraylarında çok revaçta olan bir uygulama bulunmaktadır: bu, dünyanın bütün uygarlıklarındı görülen balmumu heykeli aracılığıyla birine büyü yapma uygulamasıdır. Bir düşmanı temsil eden balmumu bir bebek yakılarak veya ona iğneler batırılarak yokedilmeye uğraşılıyordu. VI. Philippe, eline geçen bu bebeklerden birini, “beni yoketmede şeytan mı, beni korumada tanrı mı daha güçlü, göreceğiz” diyerek yaktırmıştır.[786] Burgonya dükleri, bu uygulamayla rahatsız edilmişlerdir. Charolais kontu, acı bir ifadeyle, “Karşımda, şeytani adlar taşıyan ve bana ve diğerlerine karşı iğrenç esrarlarla dolu bu balmumu parçalarından başka birşey görmeyecek miyim?” demiştir.[787] Muhafazakâr bir zihniyete sahip olan İyi Philippe, aslında birçok konuda batıl itikat sahibi değildi. Masumlar gününe önem vermezdi ve geleceğin sırlarını müneccimler aracılığıyla zorlamak istemezdi: “çünkü her konuda tanrıya tam iman eden bir insan gibi davranarak, onun sırlarına ulaşmak istemezdi”. Onun bu bakış açısını onaylayan Chastellain böyle söylemektedir.[788] Arras’daki korkunç büyücülük yargılamalarına, dükün 1461’deki müdahalesi son vermiştin Büyücülüğe karşı yürütülen kampanyalara egemen olan dehşet verici gözü kararmışlık, kısmen büyü ve sapkınlık kavramlarının karıştırılmasından kaynaklanmaktaydı. İman alanı dışında bile meydana gelen tüm dehşet ve saldırılar, genelde “sapkınlık” adını almaktaydılar. Monstrelet, Gilles de Rais’nin sapık cinayetlerini bu şekilde adlandırmaktadır.[789] XV. yüzyıl Fransa’sında büyücülüğü ifade etmek için kullanılan yaygın kelime *“vauderie”* idi ve bu terim, Vaudois sapkınlığı ile başlangıçta sahip olduğu bağlantısını artık kaybetmişti. Büyük Arras *vauderie*’sinde, kısa bir süre sonra *Malleus maleficarum*’da ifade edilecek olan hastalıklı büyücülük takıntısı, açık cinayetler karşısında halk ve yargıçlar nezdindeki bir kışkırtıcılıkla atbaşı gitmiştir. Engizitörlerden biri, hıristiyan aleminin üçte birinin büyücülükle lekelendiğini iddia etmiştir. Tanrıya olan güveni, onu

büyücülükle itham edilen herkesin suçlu olması gerektiği sonucuna götürmektedir, çünkü tanrı tersine izin vermez. Bu engizitör, suçluları gözünden tanıdığını da iddia etmektedir, daha sonra delirmiştir, ama büyücüler çoktan yakılmışlardır.

İnfazlar ve takibatlar Arras kentine zarar vermektedirler: yarın belki de *vauderie'yle* itham edilerek bütün mallarını müsaderede kaybedebilecekleri korkusuyla, tüccarlara yatacak yer verilmemekte, kredi açılmamaktadır, Ancak Jacques du Clercq, "bunların *vauderie* içinde olduğuna, söylendiğinin tersine, bin kişiden biri bile inanmıyordu. Böyle bir olayın olduğunu gören kimse yoktu" demiştir. Arras halkı, kurbanlar yargılama esnasında suçlarını itiraf ettiklerinde bile kuşku duymaktadır. Kin dolu bir manzume, takibatı yönetenlerin, herşeyi açgözlülüklerinden ötürü yapmakla itham etmektedir; piskopos bile bu takibatı "bazı kötü insanlarca düzenlenmiş" olarak nitelemektedir.[790] İyi Philippe Louvain fakültesinden fikir sorunca, hocalardan çoğu *vauderie'nin* gerçek olmadığın, hayal ürünü olduğunu açıklamıştır. Dük bunun üzerine Toison d'or tarikatının silah kralını Arras'ya göndermiştir. Bunun üzerine infazlar ve hapsetmeler sona ermiştir. Daha sonra bütün davalar iptal edilmiş, kent de bunu eğitici kıssaların temsil edildiği neşeli bir bayramla kutlamıştır.[791]

Havada gezme ve çılgınca Şabat eğlencelerinin yalnızca zavallı çılgın büyücü kadınların hayallerinden çıktığına ilişkin kanaat daha XV. yüzyılda çok yaygındı. Şeytan, buradaki rolünü tamamen kaybetmemişti: bu hayalleri ilham edenin o olduğuna inanılmaktaydı. XVI. yüzyılda Jean Wier halâ böyle düşünecektir. Lozan kent kâhyası Mertin Lefranc'ın

1440'ta iyi Philippe'e adadığı *Le Champion des Dames* adlı büyük eserinden aydınlık kanaati şöyledir:

Je ne croiray tant que je vive
Que femme corrporellement
Voit (aille) par l'air comme merle ou grive,
Dist le Champion prestement.
Saint Augustin dit plainement
C'est illusion etfantasme;
Et ne le croient aultrement
Grégoire, Ambroise et Jhérome.
Quant la povrette est en sa couche

Pour y dormir et reposer,
L'ennemi qui point ne se couche
Pour y *dormir et reposer,*
L'ennemi qui point ne se couche
Se vient encoste alle poser.
Lors *scet sy tres soubtillement*
Quelle croit faire ou proposer
Ce qu'elle songe seulement.
Force (peut-etre) la vieille songera
Que sur un chat ou sur un chien
A l'assamblie s'en ira;
Mais certes il n'en sera rien:
Et s'y n'est baston ne mesrien
Qui le peut ung pas enlever.[792]
Yaşadığım sürece inanmayacağım
Bir kadının bedenen
Karatavuk veya ardıç kuşu gibi havada gideceğine,
Diyor hemencecik Champion.
Aziz Augustinus açıkça diyor
Bu yanılsama ve hayaldir;
Ve başka türlü inanmıyor
Gregorius, Ambrosius veya Hieronymus.
Fakir kadın yatağındayken
Uyumak ve dinlenmek için,
Hiç yatmayan düşman
Onun karşısına gelir.
Bunun üzerine hayaller oluşur
Kadının karşısında nezaketle durur
Bunun üzerine kadın yaptığına ve önerdiğine inanır
Yalnızca düşünü gördüğünün.
Bir kedinin veya bir köpeğin üzerinde
Toplantıya gittiğini;
Fakat kuşkusuz böyle birşey olmayacak:
Ne sopa, ne ışık demeti olacak
Onu havaya kaldıracak.

Froissart, Gaskon soylusu ile ortaya çıkışlarını çok güzel bir şekilde anlattığı bildik şeytanı Horton'un olayını "hata" olarak nitelemektedir.[793] Gerson, daha öteye gitme ve bu ortaya çıkışlar için doğal bir açıklama arama eğilimindedir; hatta beyin harabiyetinden bile söz etmektedir. Fakat sonunda şerefli yanı gene de şeytana bırakmaktadır: bu beyin harabiyetleri, şeytansı hayallerden kaynaklanmaktadır.[794] Yarı aydınlık bu yorum, Cusanuslu Nikolaus'ta da bulunmaktadır. Kilise, büyücülük yargılamalarının dehşet verici küresinin dışında, batıl itikatla kurtarıcı ve tutarlı yöntemlerle mücadele etmekteydi. Vaiz birader Richard, yaktırtmak üzere büyücüler getirtmiştir, bunlar "birçok aptal kişinin barındırdıktan ve tamamen inandıkları pisliklerdir, onlara, kendilerinin hiç sahip olmadıkları ipekli ve keten kıyafetler giydirilmektedir".[795] Çingenelere el falı baktıran burjuvalar aforoz edilmişlerdir ve bunların imansızlığının yolaçabileceği felâketi önlemek üzere bir dinsel geçit düzenlenmiştir.[796]

Denis le Chartreux, bir incelemesinde, inanç ile batıl itikat arasındaki ayırımın nasıl yapıldığını açık bir şekilde işaret etmektedir. Denis, muskalar, büyüler, kutsamalar vs.'nin kendiliklerinden bir etki yapma güçleri yoktur demektedir. İşte bu nedenden ötürü kutsama törenlerindeki sözlerden farklıdırlar: bu sözler iyi niyetle söylendiklerinde mutlaka bir etki yaratırlar, çünkü bunlar tanrının gücünü taşırlar. Ancak kutsamalar, tanrıya tamamen kalpten gelen bir şekilde ve hükmedilen kelimelerle yöneltilmesi gereken mütevazi yalvarmalar olarak kabul edilmelidirler. Duanızı uygun bir şekilde yapınız, tanrı onlara bazen bir sonuç yükler; eğer uygun bir şekilde dua etmezseniz (örneğin ters yönde haç çıkartırsanız), bir sonuçları olabilir, ama bu kez bu şeytanın işidir. Denis halk imanının kutsamalara ve muskalara sihirli bir güç atfettiğini bildiğinden, ruhbanın bütün bu uygulamalara tümüyle sahip çıkması gerektiğini düşünmektedir.[797]

Doğaüstü olarak gözüken herşey karşısındaki tutumlar, akılcı açıklama, dindar ve kendiliğinden bönlük ve şeytanın kurnazlık ile tuzaklarından duyulan kaygı arasında gidip gelmekteydiler. Zavallı bir isteriğin, dindar bir coşku içinde insanları bir süre avucuna alması ve sonunda maskesinin düşmesi nadir olaylardan değildir.[798] İyi niyetli insan emin olamıyordu: aziz Augustinus ve Aquinolu aziz Tommaso şu sözü otoriteleriyle desteklemişlerdir: "*Ommia quae visibiliter fiunt in hoc mundo*

possunt fieri per daemones” (Bu dünyada görünen bir şekilde yapılan herşey şeytanların işi olabilir).

Onsekizinci Ayırım

Sanat ve Hayat

Bizim dönemimizin XV. yüzyıl Fransız-Burgonya kültürüne ilişkin olarak en iyi tanıdığı şey, başta resim olmak üzere plastik sanatlardır. Van Eyck kardeşler, Rogier de la Pasture ve Memlinc, heykeltıraş Claus Sluter'le birlikte, bizim açımızdan "Burgonya yüzyılı" olan Orta Çağın sonuna egemen olmuşlardır. Ama bu hep böyle kabul edilmemiştir. 1840'larda Memlinc yerine hâlâ Hemlinc yazılırken, kültürlü insanlar XV. yüzyılı Monstrelet ve Chastellain'in kroniklerinden doğrudan değilse bile, en azından bunlardan türeme olan De Barante'ın *Burgonya Dükleri Tarihi'nden* ve özellikle de herhalde *Notre-Dame de Paris* 'den tanımaktaydılar.

Bu eserlerden kaynaklanan görüntü, acı ve karanlıktı: kanlı gaddarlık, gözüdoymazlık, gurur, kan davası ve korkunç sefalet. Yalnızca saray eğlenceleri, eski allegorileri ve abartılı lüksleriyle tabloya aydınlık bir fırça darbesi vuruyorlardı.

Bizim için bunun tersine, Van Eyck kardeşlerin ve Memlinc'in yüce ciddiyetleri ile derin huzurları, Orta Çağın üzerine sade sevinç ve bir coşku hazinesi olarak ışık saçmaktadırlar. Ve plastik sanatların dışında, bu dönemin güzellikten ve huzurlu bilgelikten söz eden hayat dışavurumlarını da biliyoruz: Dufay ve öğrencilerinin müziği, Ruysbroeck ve Thomas a Kempis'in sözleri. Jeanne d'Arc'ın hikâyesinde ve Villon'un şiirlerinde hâlâ zamanın gaddarlığı ve sefaleti dile getirilmekteyse de, bu iki figürden yücelik ve şefkat de açığa çıkmaktadır.

Sanat veya tarih ile edebiyat tarafından yansıtılmalarına göre, dönemin imgeleri arasında varolan derin ayrılık nereden kaynaklanmaktadır? Acaba o sıralarda, hayatın ifade edilmesinin farklı alanları ve farklı biçimleri arasında bir orantısızlık mı vardı? Ressamların huzurlu ve coşkulu sanatlarının içinden çıktığı küre, acaba hükümdarların, soyluların ve edebiyatçıların içinde yaşadıkları küreden daha mı iyiydi? Ressamlar, Ruysbroeck'la, Windesheimlı müminlerle ve halk şarkılarıyla

birlikte, şu karmakarışık cehennemin kıyısında yer alan bir huzur bölgesine mi mensuplardı?

Veya daha doğru olanı, bir dönemin plastik sanatlarından yansıyan imgesinin, tarihçilerin ve şairlerin verdiklerinden daha ışıltılı ve daha mutlu olması değil midir? Nitekim, eski uygarlıklara ilişkin olarak edindiğimiz fikir, tarihsel alanımızın daha görsel hale gelmesiyle giderek durulaştı ve biz okuduğumuz kadar bakmaya da başladık. Plastik sanatlar yakınmazlar. Eğer acıyı ifade ederlerse, bunu içli ağıtın ve huzurun üst küresinde taşırlar. Bunun tersine, söz tarafından ifade edilen acı, tüm dolaysızlığını korumakta ve yüzyıllar geçtikten sonra bile, hüzün ve merhameti bizlere aktarmaktadır.

Modern insan, Mısır, Yunan ve Orta Çağ hakkındaki kavrayışını, genel olarak okuduklarından çok, kendi gözüyle veya fotoğraflarını gördüğü anıtlardan edinmiştir. Orta Çağ hakkındaki fikrimizin değişmesi, romantik duygunun zayıflamasından (bu çok kuşkuludur) çok, entelektüel değerlendirmenin yerine sanatsal değerlendirmenin geçmesinden kaynaklanmıştır.

Ancak, sanat eserlerinin seyrinden kaynaklanan bu devrin kavranışı, her zaman eksik ve fazlasıyla iyimser olarak kalmaktadır. Bu kavrayışın düzeltilmesi gerekmektedir. öncelikle, geleneğin durumunun bizi sanat ve edebiyat karşısında çok farklı bir konuma yerleştirdiğini farketmemiz gerekir. XIV. ve XV. yüzyıllar edebiyatını, birkaç istisna dışında bütünüyle tanıyoruz. Bu edebiyatın, en yücesinden en sıradanına, en ciddisinden en komiğine, en dindarından en dindışına kadar bütün türlerine sahibiz. Bu edebiyat, dönemin bütün hayatını yansıtmaktadır. Yazılı gelenek, bir tek edebiyatla tüketilemez; onun yanında sayılamayacak kadar çok yazılı belge, imgeye daha güvenilir çizgiler eklememize olanak vermektedir.

Bunun tersine sanat, doğası gereği hayatın daha eksik ve daha az dolaysız bir ifadesini verme durumundadır. Üstelik, bu dönemde üretilen eserlerin ancak çok küçük bir bölümüne sahibiz, kilise sanatının dışında pek birşey kalmamıştır. Dindışı sanattan, uygulamalı sanattan ancak birkaç nadir örnek kalmıştır. Aslında toplumsal hayat ile sanatsal üretim arasındaki ilişkileri bize öğretecek olan sanat biçimleri de tam bunlardır. Kilise mihrap arkalıklarından ve mezarlardan geriye kalan çok az birşey, bize bu konuda pek az şey öğretmektedir; dönemin sanatı, bizim için tarihten soyutlanmış gibi kalmaktadır. Oysa, sanatın hayat içindeki işlevini kafamızda

canlandırabilmemiz çok önemlidir; bunun için korunmuş başyapıtlara bakmak yeterli olmamaktadır, kaybolanı da hayal etmek gerekir.

Orta Çağ sanatı hayatla bütünleşmiştir. Orta Çağda hayat, tutarlığını ve ritmini Kilise'nin dinsel uygulamalarından bayramlardan ve ibadet saatlerinden almaktadır. Çalışmaların ve eğlencelerin sabit biçimleri vardır: bunların en önemlileri, din, şövalyelik ve saraylı aşkıdır. Sanatın işlevi, sanki bu biçimleri güzellikle kuşatmaktır. Aranan bizzat güzellik değil de, hayatın sanat aracılığıyla güzelleştirilmesinin Daha sonraki dönemlerde olacağının tersine, sanat eserlerini tek başına ve teselli bulmak üzere seyrederek az çok yavan bir hayatın ritminden kurtulmanın peşinde olunmaktadır; sanattan, hayatın ışığını artıran bir unsur olarak yararlanılmaktadır. Sanat, merhametin gelişmesini desteklemeli veya dünyevi zevklere eşlik etmelidir; sanat, henüz saf güzellik olarak kavranmamaktadır.

Orta Çağın yalnızca uygulamalı bir sanatı bildiği gibi bir paradoks ileri sürme riskine girilebilir. Anlam ve hedef, her zaman tamamen estetik değerin önünde yer almaktaydılar. Zaten sanat için sanat aşkının, güzellik ihtiyacının uyanmasıyla değil de, sanatsal üretimin aşırı bollaşmasıyla geliştiğini de ekleyelim. Hükümdarların ve soyluların hazinelerinde, sanat eserleri kolleksiyonlar oluşturacak kadar birikmekteydiler. Daha sonra, bunlar artık pratik bir hedefe hizmet etmediklerinden, lüks eşyalar ve merak unsurları olarak seyredilir oldular; böylece, Rönesansın geliştireceği sanat zevki doğmuş oldu.

XV. yüzyılın büyük sanat eserlerinde, özellikle mihrap arkalıkları ve mezarlarda, konunun saygınlığı ve eserin hedefi güzelliğin takdirinin üstüne çıkmaktaydılar. Eserlerin güzel olması isteniliyordu, ama bunun nedeni, onların konunun kutsallık karakterine ve hedefinin yüce doğasına eşit olma zorunda bulunmalarıydı. Bu hedef, her zaman az çok uygulamaya yöneliktir. Üç kanatlı tablo, büyük bayramlara saygı gösterilmesini ve dindar bağışçıların anısının sürdürülmesini amaçlamaktaydı. Van Eyck'in Kuzu adını taşıyan mihrap arkalığı ancak nadiren açılmaktaydı. Yalnızca dinsel tabloların uygulamaya yönelik bir amacı yoktu. Kent hakimleri, yargıçları ödevleri konusunda görkemli bir şekilde yüreklendirmek üzere, ünlü davaları temsil eden resimler ısmarlıyor ve bunlarla mahkemeleri süslüyorlardı. Örneğin David'in Bruges'deki Cambyse de Gérard davası, Thierry Boults'un Louvain'deki imparator Otton'un yargılanması tabloları

ile Roger de la Pasture'ün eskiden Brüksel'de olan, şimdi kayıp tabloları böyledir.

İzleyen örnek, temsil edilen konulara atfedilen önemi ortaya koyabilir. İngiltere ile Fransa arasında ateşkes sağlamak amacıyla, 1384'te Lelinghem'de bir görüşme yapılmıştır. Berry dükü, müzakereci prenslerin buluşacakları eski kilisenin çıplak duvarlarını antik çarpışmaları temsil eden İlahlarla kaplanmıştır. Lancastre dükü John of Gaunt içeri girip bunları görür görmez, bu savaş tablolarının kaldırılmasını istemiştir, çünkü barışa özlem duyan insanların karşısında çarpışma ve yıkım görüntüleri yer almamalıdır. Bu savaş sahnelerini içeren halıların yerine, İsa'nın ızdıraplarına ilişkin başkaları konulmuştur.[799]

Konunun önemi, hep aile anısı olma özelliğini korumakta olan portrenin sanatsal değerine sıkı sıkıya bağlıdır. Orta Çağda her tür nedenle portre ısmarlanmaktaydı, ama bu nedenlerin içinde bir şahesere sahip olma arzusu, hiç kuşkusuz nadiren yer almaktaydı. Portre, bugün de yönetildiği uygulamaların dışında, nişanlıların birbirlerini tanımalarına yardıma oluyordu. İyi Philippe'in bir prensese evlilik teklifi için 1428'de Portekiz'e gönderdiği elçilik kuruluna, gelin adayının portresini yapmakla görevlendirilen Van Eyck de eşlik etmiştir. XV. yüzyıl, damat adayı kralın, portresini gördükten sonra meçhul prensese aşık olduğu öyküsünden bazen hoşlanmıştır; örneğin İngiltere kralı D. Richard ile altı yaşındaki Isabelle de France için çıkarılan öyküde olduğu gibi.[800] Hatta portreleri karşılaştırarak seçim yapmak bile söz konusu olmaktadır. Genç VI. Charles evlendirilmek istenildiğinde biri Bavreyalı, biri Avusturyalı ve üçüncüsü Lorenli olan üç düşes arasında kararsız kalmıştır. Yetenekli bir ressam her üç saraya da gönderilmiş; krala üç portre sunulmuş, o da en güzelleri olarak gördüğü Bavyeralı Isabeau'yu seçmiştir.[801]

Sanat eserinin uygulamaya yönelik olması, dönemin heykelciliğinin tercihan uygulandığı alan olan mezarlardan başka hiçbir yerde bu denli öncelikli olmamıştır. Ölen kişinin bir görüntüsüne sahip olma ihtiyacı o kadar güçlüydü ki, bunun için mezar yapılması bile beklenmiyordu. Gömülme esnasında, ölmüş olan kişi ya canlı biri tarafından, ya da bir mankenle temsil edilmekteydi. Bertrand de Guesclin'in Saint-Denis'deki cenaze töreni sırasında, kiliseye, "iyi donanımlı ve süslü dört ata binmiş, ölüyü yaşarkenki haliyle temsil eden tepeden tırnağa silahlı dört adam"ın

girdiği görülmüştür.[802] 1375'e tarihlendirilen bir Polignac hesap kaydı, bir cenaze törenine ilişkin olup, şu ibareyi içermektedir: "cenazede ölü şövalyeyi (oynadığı) için Blaisse'e 5 *sol* (para birimi)".[803] Kralların cenaze törenlerinde, tören elbiseleri giydirilmiş deri bir heykel ölüyü temsil etmektedir. Tam bir benzerlik sağlamak için çok uğraşılmaktadır.[804] Cenaze alayında bazen ölüyü temsil eden birden fazla manken veya heykel varmışa benzemektedir. Halk, bu mankenleri görünce heyecanlanmaktadır.[805] Bu uygulamanın, Fransa'da XV. yüzyıldan itibaren imal edilmeye başlayan mezar maskelerinin kökeninde yer almış olması mümkündür.

Her sanat, az çok uygulamalı sanat olduğundan, serbest sanatçılar ile endüstri sanatçıları arasında ayırım olamaz. Flandre, Berry veya Burgonya saraylarının hizmetinde olan çok kişisel ustalar, tablo yapmak veya elyazmalarına teship yapmakla yerinmiyorlardı. Heykel boyamaktan, arma ve kalkan boyamaktan, turnuva veya tören kıyafetleri girmekten kaçınmıyorlardı. Flandre kontu Louis de Male'in, sonra da ilk Burgonya dükü olan damadının ressamları olan Mekhier Broederiam, kontların sarayı için yapılmış oyma bir koltuğu boyamıştır; Hesdin şatosunda konukları ıslatmaya yönelik mekanik aletleri onarmakta ve boyamaktadır. Düşesin arabasında çalışmaktadır. Dükün bir sefer için 1387'de Ecluse'de topladığı donanmanın muhteşem bir şekilde süslenmesini yönetmiştir, ama İngiltere'ye karşı tasarlanan bu sefer gerçekleşmeyecektir. Saray ressamları, düğünlerde ve cenazelerde yardıma koşmaktadırlar. Jean van Eyck'in atölyesinde heykel boyanmaktadır. Üstadın kendi ise, kentlerin ve ülkelerin muhteşem bir ustalıkla boyandıkları bir cins dünya haritası yapmıştır. Hugo van der Goes, papanın armasını taşıyan kalkanlar boyamaktadır, bunlar bir günah affı sırasında Gand şehrinin kapılarına takılacaklardır.[806] Arşidük Maximilian Bruges'de esirken, onun hücresinin parmaklık ve pencere kanatlanın süslemesi için ressam Gerard David 1408'de buraya getirtilmiştir.[807]

XV. yüzyıl ustalarının elinden çıkma şeylerin yalnızca bir bölümü kalmıştır ve bunlar özel bir türdendir. Birkaç tablo, birkaç mihrap arkalığı ve portre, epeyi minyatür, belli sayıda endüstriyel sanat ürünü: ibadet araçları, süsler, mobilya; dindışı üretimlerinden ise, portrelerin dışında hemen hemen hiçbir şey kalmamıştır. Eğer Jan van Ecyk'in banyo ve

sandukalarını, Pieta ve Madonna'larla karşılaştırabilseydik, bu sanat hakkında daha çok şey bilebilirdik.[808]

Bazı uygulamalı sanat dallarının bütünü hakkında, ancak çok soluk bir fikir edinebiliyoruz. Ayin kıyafetlerinin yanında, değerli taşlar ve çıngıraklarla kaplı saray kıyafetlerinden görmek gerekirdi. Minyatürlerin çok şematik ve beceriksiz bir şekilde temsil ettikleri muhteşem gemi süslemelerini izlememiz gerekirdi. Güzellik karşısında genelde pek heyecan duyma yeteneğine sahip olmayan Froissart, iyi donatılmış bir filonun görüntüsünün ihtişamı karşısında birçok kereler çarpılmıştır.[809] Direklerin tepesinde, Üzerlerine arma işlenmiş çok uzun ve çok geniş şekiller yer almaktadır, bunların etekleri suya kadar inmektedir. Bu şeritlerin, Pieter Brueghel'in tablolarında ölçüsüz bir uzunlukta resmedildiklerini görüyoruz. 1387'de Ecluse'de Broederlam tarafından süslenen Cesur Philippe'in gemisi, mavi ve alfan sarısı renklerde boyanmıştı; arkadaki kaptan köşkünü büyük kalkanlar çevreliyordu; yelkenlerin üzerine iri papatyalar serpilmişti ve *Il me tarde* (beni geciktiriyor) özlü sözünün de yer aldığı, dük ile düşesin armaları da bulunmaktaydı. Soylular, kimin gemisinin süslenmesi için daha çok harcama yapacağı konusunda rekabet etmekteydiler. Froissart, şimdi ressamların devri demektedir;[810] bunlar istedikleri parayı elde ediyorlardı ve kıtlıkları çekiliyordu. Froissart'a göre, birçok soylu gemilerinin direklerini tamamen altın yaldızla kaplatmıştır. Guy de la Tremoille, bu iş için 2.000 liradan fazla harcamıştır. "Ve bunun bedelini Fransa'nın bütün fakirleri ödediler...".

Şimdi kayıp olan bu bezeme sanatı, bize özellikle uçan bir ihtişamı açık ederdi. Bu çizgi döneme özgüdür; bu çizgiyi kendi sahip olduğumuz sanat eserlerinde de buluyoruz, ama biz burada sadece deruni güzelliği aradığımız için, bu ihtişam unsuruna pek önem vermiyoruz, gösteriş unsuru bizi fazla ilgilendirmiyor. Oysa Orta Çağ sonunun insanlarının en çok değer verdikleri şey bu idi.

Orta Çağ sonunun Fransız-Burgonya kültürü, ihtişamın güzelliği boğmaya yöneldiği bir kültürdür. XV. yüzyıl sanatı, XV. yüzyıl zihniyetinin sadık bir aynasıdır ve bu zihniyet ömrünü doldurmuştur. Bu dönemin düşüncesinin karakteristikleri olarak ele aldığımız, her fikre belirgin bir biçim verme ihtiyacı, hayalgücünün taşkınlığı ve sonsuza kadar sistemleştirme isteği; bütün bunlar sanatta da karşımıza *çıkmaktadırlar.*

Biçimsiz, figürsüz veya süssüz hiçbir şey yoktur. Parlak gotik sanat, nihayetsiz bir kapanış müziği gibidir biçimler kendi gelişmeleri içinde kaybolmakta, her ayrıntı ince ince işlenmektedir; hiçbir çizgi yoktur ki karşılığı girilmesin. Biçim, parlaklığı içinde, fikri istila etmektedir; söz, bütün hatları ve bütün yüzeyleri ele geçirmektedir. Bu, şu boşluk dehşetinin egemen olduğu bir sanattır ve bu durum, herhalde çökmekte olan kültürlerin karakteristiğidir.

Bunun anlamı, gösteriş ile güzellik arasındaki ayırım çizgisinin silinme eğilimine girdiğidir. Dekor ve süsleme, doğal olarak güzel olanı yükseltmeye artık hizmet etmemektedirler; ona zarar vermekte ve onu boğma tehdidini taşımaktadırlar. Saf ve serbest sanattan ne kadar uzaklaşılırsa, biçimsel süsleme unsurlarının istilası o kadar vurgulu hale gelmektedir. Bunu heykel alanında çok açık bir şekilde görmek mümkündür. Heykel sanatı ayrı figürler yarattığı sürece, biçim bolluğu hiç olmaz. Musa çeşmesindeki heykeller ve mezarlardaki "ağlayan" figürleri, Donatello'nun figürleri kadar yalındırlar. Fakat heykel dekoratif işlev görmeye başlar başlamaz, resim alanına girip kabartma boyutlarına iner inmez, aşırı bir yük meydana gelir. Dijon katedrali mihrap arkalığına bakarken, Jacques de Baerze'in yontuları ile Breederlam'ın resimleri arasındaki uyum yokluğu insanı çarpmaktadır. Görüntüyü saflaştıran tablolar basit ve yalındırlar; temsilin süslemeye yönelik olduğu kabartmalar ise bunun tersine, karmaşık ve aşırı yüklüdürler. Aynı zıtlık, resim ile halı arasında da vardır. Dokumacılık tekniği bezemesel bir sanattır; gerektiğinde aşırı süslemelerden kaçınması olanaksızdır. Halılar kişi ve renklerle aşırı yüklüdürler ve biçimleri köhne kalmaktadır.[811] Kıyafete gelince, sanatın esas niteliklerinin, yani ölçü ve uyumun tamamen yokoldukları farkedilmektedir. Kişisel gurur, kıyafetin içine saf sanatla uyumsuz nitelikte olan duyusal bir unsur katmaktadır. Moda tarihinin hiçbir dönemi, 1350-1480 arasındaki kadar büyük bir zirzopluğa tanık olmamıştır. Kuşkusuz daha sonraları egzantrik modalar olacaktır. 1520'lere doğru Alman paralı askerlerinin kıyafeti ve 1660'lara doğru Fransız soyluluğunun kıyafeti. Fakat Fransız-Burgonya modasını bir yüzyıl boyunca karakterine eden bu abartının, bu aşırı yüklemenin bir benzeri yoktur. Bu durum bize, dönemin estetik duyusunun serbestçe yayılması içinde nereye ulaştığını değerlendirme fırsatı vermektedir. Bir tören elbisesinin üzerine yüzlerce

değerli taş takılmıştır. Boyutlar, gülünç olacak kadar abartılmaktadırlar. Kadın başlığı, *“hennin”* adını taşıyan dondurma külahı biçimini almakta, bu da saçı peçenin altında toplu tutan küçük başlıktan hareketle meydana gelmektedir. Açık ve çıkık alınlar modadır; bu yüzden şakaktaki ve alındaki saçlar kazıtılmaktadır. Dekolte yakalar ortaya çıkmaktadır. Erkek kıyafeti daha da gariptir. Niğbolu’da yenilen şövalyeler, kaçabilmek için, *“poulaine”* denilen burnu ölçüsüzce uzun ayakkabılarının uçlarını kesmek zorunda kalmışlardır. Erkek kıyafetlerinin beli sıkı sıkıya oturmuş, kol ağızları balon gibi, omuzları geniştir; kaftanlar çok uzun, iç ceketler kalçaları açıkta bırakacak kadar kısadır; silindir şeklinde veya ucu sivri yüksek başlıklar giyilmektedir, bazı şapkaların etrafında horoz ibiği veya alev biçiminde ekler vardır. Bir kıyafet ne kadar görkemliyse o kadar uçuktur; çünkü bütün bu süsler toplumsal mertebeyi *(estat)* işaret etmektedirler.[812]

Bu çılgınca lüks tutkusu, saray eğlencelerinde zirvesine çıkmaktadır. Davetlilerin haçlı seferine çıkma yemini ettikleri 1454’de Lille’de veya 1468 tarihli Yavuz Charles ile Marguerite d’York’un düğünlerinde Burgonyalılar tarafından düzenlenen eğlencelerin tasvirini yapmıştık.[813] Bu barbarca dışavurumların gururlu gösterişi ile Van Eyck kardeşlerin ve Bouts’un üç kanatlı tablolarındaki yumuşak saygı arasındaki kadar mutlak bir zıtlık daha bilmiyoruz. İçinde orkestra, donatılmış gemiler, şatolar, maymun ve balinalar, dev ve cüceler ve can sıkıcı ve düşük zevkli gösterilerden başka birşey görmek mümkün değildir. Ancak, bu eğlenceler karşısında adil olabilmek için, bunların toplumda yerine getirdikleri işlevi farketmemiz gerekir. İlkel toplumlarda sahip oldukları anlamlarının bir kısmını henüz korumaktaydılar: kültürün yüce bir ifadesi, en yüksek sevinç atılımlarının kollektif biçimi, dayanışma gösterisi. Fransız devrimi gibi büyük yenilenme dönemlerinde, eğlencelerin bu toplumsal ve estetik işleve yeniden sahip oldukları görülmektedir.

Modern insan, canı istediğinde zamanını geçirme biçimini seçmekte serbesttir. Fakat, zihinsel zevklerin çok sayıda olmadığı ve bunlara herkesin ulaşmadığı bir dönemde, bayramların meydana getirdiği bu kollektif eğlencelere ihtiyaç vardır. Gündelik sefalet ne kadar tüketici hale gelirse, bayramlar o kadar vazgeçilmez olmakta ve gerçekleri unutturmak üzere o denli güçlü araçlar kullanma durumunda kalmaktadırlar. XV. yüzyıl, bir

çöküntü ve karamsarlık dönemi olmuştur. İnsanlar, öte dünyanın sunduğu zevkler ve tanrı yardımının güvencesiyle yetinemezler, onlara hayatın güzelliğinin görkemli ve kollektif bir gösterimi gerekir. Oyun, aşk, içki, dans ve şarkı gibi birincil zevkler yeterli değillerdir; bunların kollektif bir sevincin stilize edilmiş güzelliğiyle soylulaştırılmaları gerekir. Halk eğlencelerinin, şarkı ve dansta ortaya çıkan kendi güzellik unsurları vardır. Bu eğlenceler, biçim ve renk güzelliğini, başlangıçta ayrılmaz bir parçası oldukları Kilise bayramlarından almışlardır. İlk bağımsız burjuva eğlenceleri, XV. yüzyıla doğru, biçim ve tarz meraklısı şairlerin sayesinde ortaya çıkmışlardır. Bu tarihe kadar, zenginliklerinden ve saraylı ülküsünden ötürü, dindışı bir eğlence tarzını ancak hükümdar çevreleri yaratabilmişlerdir.

Saray eğlencesinin tarzı, dinsel bayramlarınkinden çok daha düşük düzeyde kalmamıştır. Dinsel bayramın tarzı, bizatihi ibadet tarzından kaynaklanmıştır. Ortaklaşa tapınma ve sevinç, yüce bir düşünceyi dile getirmekteydi; çoğu zaman gülünç olan ayrıntıların aşırı bolluğu, törenin yüce saygınlığına zarar vermiyordu. Buna karşılık, dindışı eğlencenin yücelttiği fikir, şövalyelik idealinden başkası değildi. Şövalyelik ritüeli, hiç kuşkusuz bu eğlencelere saygın ve görkemli bir tarz verecek kadar zengindi. Bu ritüelin içinde, el sıkışma, yemin, tarikat hükümleri turnuva kuralları, biata ilişkin biçimcilik, hizmet ve öncelik, silah kralları ve habercilerin ağır başlı eylemleri, arma ve silahların tüm parlaklığı vardı. Fakat bunlar, bütün özlemleri tatmin etmiyorlardı. Saray eğlenceleri, hayata kahramanlık açısından bakışın tüm düşlerini yansıtmalıydı ve buna ilişkin bir tarz bulunmuyordu. Şövalyece fantezinin sisteminin bütünü, artık hayatla denk düşmüyordu: bu, artık edebiyat ve beyhude bir uzlaşmadan ibaretti. XV. yüzyılın şövalyece düşüncesi, kof ve aşınmış bir romantizmden tad almaktaydı. Saray eğlencesi, çökmekte olan şövalye romantizmi kadar tarzdan yoksun, gevşek ve hoppa bir edebiyattan nasıl bir tarz çıkartabilmiştir?

Lille veya Bruges’deki şaşırtıcı eğlencelerin sahneye konuluşu, eğer terim yerindeyse uygulamalı edebiyattır. Ve maddi temsillerin ağırlığı, bu edebiyatı hâlâ çekilir kılan sonuncu cazibe unsurunu, onun hatif ve kolay düş kurmalarını tahrip etmiştir.

İhtişamlı gösteriler hazırlanırken varolan eksiliriz ciddiyet, tamamen Burgonyalılara özgüdür. Düklerin sarayı, Kuzeyle olan teması nedeniyle,

Fransız zihniyetinin hafifliğini ve uyumunu kaybetmişe benzemektedir. Lüks konusunda rekabet içinde olan soyluların karşılıklı olarak düzenledikleri eğlence dizisinin şahikası ve sonuncusu olan Lille ziyafetini hazırlamak için, İyi Philippe, başkanlığını Altın Pösteki tarikatından Jean de Lannoy adlı bir şövalyenin yaptığı bir komisyon atamıştır. Dükün en yakın danışmanı ona Antoine de Croy ve bizzat saray nazın Nicolas Rolin; Olivier de la Marche'ın da yer aldığı komisyonun toplantılarına sık sik katılmaktadırlar. La Marche, anılarında bu konuya geldiğinde, bir saygı duygusu içinde "Büyük ve saygın eserler uzun zaman anılmalı ve hep akılda kalmalıdırlar" demiştir. Bu hatırlatmayı hakeden olayların anlatısına böyle başlamaktadır.[814] Söylemenin gereği yoktur, ama herkes bunu Barante'ın *Tarih'*inden okumuştur.

Bu gösteriyi izlemek üzere denizaşırı ülkelerden gelenini" olmuştur. Davetlilerin dışında, çoğu kendini gizlemek üzere kıyafet değiştirmiş çok sayıda soylu eğlenceye katılmıştın Sabit bir şekilde kurulmuş parçaları görmek üzere dolaşmakla işe başlanmaktadır sonra "yemek ara"ları, yani "kişilerin" temsili ve canlı tablolar gelmektedir. Bizzat Olivier de la Marche, bir kulenin içinde önemli bir rol olan Kutsal Kilise'yi oynamış, dev bir Türk'ün güttüğü bir filin sırtında sahneye girmiştir. Masalar en uçuk süslemelerle doludur. Bunların arasında tam donatılmış ve tam silahlı bir gemi, ağaçlarla çevrelenmiş ve bir pınarı olan bir çayır, kayalıklar ve bir aziz Andreas büstü, peri Melusine'le birlikte Lusignan şatosu, bir yeldeğirmeni yanında kuş avı, vahşi hayvanların dolaştığı bir koru ve nihayet orgu ve şarkıcılarıyla bir kilise görülmektedir; kiliseden yükselen müzik, devasa hamurun içinde yer alan yirmi sekiz kişilik orkestranın müziğiyle dönüşümlü olarak çalmaktadır.

Dikkat edilmesi gereken şey, bütün bunların tanıklık ettiği zevk veya zevksizlik derecesidir. Malzemenin kendisi, bizim için, mitolojik, allegorik ve ahlâki figürlerden meydana gelen bir yamalı bohçadan başka birşey değildir. Ama sanatsal icranın değeri nedir?

Peşinde asıl koşulan şey, uçukluk ve ihtişamdı. 1468'deki Bruges şöleninde yemek masasının üzerine kurulan Gorcum kulesinin maketi 46 ayak yüksekliğindeydi.[815] Gene bu şölende yer alan bir balina için, La Marche, "Hiç kuşkusuz çok güzel bir yemek arasıydı, *çünkü* içinde kırk kişi vardı" demiştir.[816]

En çok mekanik harikalara hayran olunmaktaydı. Herakleitos’un döğüştüğü bir ejderin ağzından uçarak çıkan canlı kuşlar ve bize göre hiçbir sanat fikri taşımayan diğer meraklı şeyler. Komik unsurun düzeyi çok düşüktür: Gorcum kulesinde yabandomuzları trompet çalmaktadırlar; başka yerlerde ise, keçiler bir türkü çağırmakta, kurtlar flüt çalmakta, dört büyük eşek şarkı söylemektedir; bütün bunlar müzikten çok iyi anlayan Yavuz Charles için düzenlenmişlerdir.

Ancak, bu gülünç merak unsurlarının arasında bazı sanat başyapıtlarının bulunduğundan kuşku duyulmasını istemem. Gargantua’ya özgü bu dekorlardan zevk alan adamların, Van Eyck ve Roger de la Pasture gibi sanatçıları himaye ettiklerini de unutmayalım. Bu sanat himayecileri, bizzat dükün kendi, Beaune ve Autun sunaklarını yaptırtan Rolin, Roger de la Pasture’e Yedi Kutsama’yı ısmarlayan Jean Chevrot ve de Lannoy’dır. Üstelik bu oyunları sahneye koyanlar, bizzat ressamlardır. Belgelerde Jan van Eyck ve Roger’nin adları bu işlerde çalışanlar arasında geçmiyorsa da; buna karşılık Colard ve Simon Marmion ile Jacques Baret’nin adları zikredilmektedir. Aniden öne alınan 1468 eğlenceleri için ressamlar loncasının tümü seferber edilmiştir. Gand, Brüksel, Louvain, Tirlemont, Mons, Quesnoy, Valenciennes, Douai, Cambrai, Arras, Lille, Ypres, Courtrai ve Audenarde’daki ressamlar, Bruges’de çalışmak üzere aceleyle getirtilmişlerdir.[817]

Onların elinden çıkan eserler kuşkusuz güzellikten yoksun olmamışlardır. 1468 şöleninde yer alan ve dükün ülkesinin armalarını taşıyan 30 donatılmış tekne, bölgelerin kıyafetleri giydirilmiş “sepetlerde meyva ve kafeslerde kuş taşıyan”[818] altmış kadın mankeni..., onları görebilmek için, vasat bir kilise tablosundan fazlasını verirdim.

Bir günah işleme pahasına olsa da, Claes[819] Sluter’in sanatını anlamak için eğlencelerdeki düzeneklerin sanatını kaale almanın gerektiği iddia edilebilir. Eğer Bavyeralı Isabeau’nun VI. Charles’a armağan olarak verdiği muhteşem adak, Altötting’in “altın atı”[820] veya Yavuz Charles’ın 1468’deki yağmalama olayının kefareti olarak Saint-Paul katedraline sunduğu, aziz Georges ile Burgonya dükünü birlikte gösteren parça sayılmazsa, bu sanat iz bırakmadan kaybolmuştur. Bu parçalar, yapılış

tarzları ve gülünç parlaklıklarıyla, büyük sanat ile hükümdar lüksü arasındaki geçiş noktasını belirlemektedirler.

Bütün sanat biçimlerinin içinde, amacına en fazla köle olanı mezar heykelciliği olmuştur. Düklerin mezarlarını yapmakla görevlendirilen heykeltraşlar, serbest bir şekilde güzellik yaratma değil de, ölünün şanını yüceltme işlevine sahip olmuşlardır. Ressam, fantezisine yol bulabilirdi; ısmarlanan eserlerle yetinmek zorunda değildi. Fakat bu dönem heykeltraşlarının ısmarlama eserler dışında başka şeyler üzerinde çalışmış olmaları pek olası değildir. Zaten, bu heykeltraşların sanatlarının konuları sınırlı sayıdaydı ve katı bir gelenek tarafından sabitleştirilmişti. Kuşkusuz, ressamlar ve heykeltraşlar dükün hizmetinde eşit bir düzeydeydiler. Örneğin Jan van Eyck, Sluter ve yeğeni Claes de Werve, “oda uşağı” unvanını taşımışlardır. Fakat hizmet, heykeltraşlar için, ressamlarınkinden daha gerçekti. Fransız ortamının cazibesinden ötürü doğdukları topraklardan ebediyen kopan iki büyük Hollandalıyı, Burgonya dükü tamamen tekeline almıştı. Oaes Sluter, Dijon’da dükün onun için yaptırdığı ve ona tahsis ettiği bir evde oturmaktaydı;[821] burada bin büyük senyör hayatı yaşamaktaydı, ama aynı zamanda bir saray hizmetkârı hayatı da yaşamaktaydı. Yeğeni ve ardılı Claes de Werve, hükümdarların hizmetindeki sanatçıların trajik tipidir. Korkusuz Jean’ın mezarını bitirmesi için Dijon’da yıllar boyu, asla yeteri kadar para verilmeden tutulması sonucu, parlak başlayan bir sanat kariyerinin verimsiz bir bekleyiş içinde sönüp gittiğini görmüştür.

Demek ki, heykeltraşın sanatı bu dönemde köle bir sanattır. Öte yandan, heykeltraşlık o dönemin zevkinin etkinine az maruz kalmaktadır, çünkü olanakları, malzemesi ve konuları sınırlı ve az değişkendir. Ortaya büyük bir heykeltraş çıktığında, her yerde ve her zaman, bizim klasik adını verdiğimiz şu saflık ve sadelik optimumunu yaratacaktır. İnsan biçimi ve elbise kıvrımları fazla bir değişme göstermezler. İmparatorluk dönemi Roma büstleriyle, XVI. yüzyılda Goujon ve Colombe ve XVIII. yüzyılda Houdon ve Pajou arasındaki farklar, sanatın diğer dallarındakilerden daha azdırlar. Farklı dönemlerin heykel başyapıtları, birbirlerine benzemektedirler ve bizim açımızdan Sluter’in eseri, heykelciliğin şu ebedi kimliğinin içinde yer almaktadır.

Ancak daha yakından bakıldığında, Sluter’in sanatının zamanının zevkinin etkisine, daha doğrusu Burgonya zevkine, heykelciliğin doğasının

izin verdiği ölçüde maruz kaldığı farkedilecektir. Sluter'in eserleri, artık tasarladığı ve yaradığı gibi değillerdir. Papanın temsilcisi 1418'de, Musa kuyularını mümince ziyarete gelecek herkese, bir af belgesi verdiğinde, ancak bir parçası zamanımıza kalan bu eser, ilk Burgonya dükünün Champmol'deki Chartreuse manastırını taçlandırmak üzere yaptırttığı İsa'nın Çarmıha Gerilmesi kompozisyonunun bir parçasıydı. Bu eserin esas bölümü, yani Çarmıha Gerilmiş İsa'yı, Bakire Meryem, aziz Yahya ve Magdalena'yla birlikte temsil eden bölüm daha Devrim'den önce yokolmuştur. Geriye yalnızca, saçağını meleklerin taşıdığı kaide bölümü kalmıştır. Bu kaide, Mesih'in ölümünü haber vermiş olan altı peygamberin heykelleriyle çevrelenmiştir: Musa, Davud, İşaya, Eremya, Danyal ve Zekeriya. Kompozisyonun tümü, en yüksek dereceden temsile yöneliktir; kente giriş törenlerinde ve şölenlerindeki canlı tablolar veya "kişiler"le akrabalığı olan, *konuşan* bir eserdir. Konular burada da, tercihan İsa'nın geleceğine ilişkin kehanetlerden alınmışlardır. Tıpkı şu kişiler" de olduğu gibi, Musa kuyularının figürleri ve kehanetlerin metnini içeren flamalar taşımaktadırlar. Heykelde yazılı olan sözün bu kadar önemli hale gelmesi enderdir. Eser, ancak bu kutsal ve görkemli sözler anlaşıldıktan sonra tamamen kavranabilmektedir.[822] *Immolabit universa multitudo filiorum Israel ad vesperam.* (Bütün İsrail toplumu bunu akşama öldürmelidir), bu Musa'nın sözüdür. *Foderant manus ineas et pedes meos dinumeraverunt omnia ossa mea* (Ellerimi ve ayaklarımı parçaladılar. Bütün kemiklerimi saydılar), bu da Davud'un sözüdür. Haça doğru yükselen, sanki altı sesli bir yakarmadır. İşte eserin esas çizgisi budur. Kişilerle metin arasında öylesine bir bağlantı, öylesine amaçlı ve enerjik bir vurgu, yüzlerde öylesine delici bir ifade vardır ki; bütün büyük heykellerin ayrıcalığı olan sarsılmazlık özeliğini kaybetme tehlikesiyle karşılaşmaktadır. Bu heykeller, seyirciye fazlasıyla doğrudan hitap etmektedirler. Michel-Angelo'nunkilerle kıyaslandıklarında, Sluter'in figürleri fazlasıyla kişiseldirler. Eğer bize İsa'nın Çarmıha Gerilmesi kompozisyonundan, kaskatı yüceliği içindeki İsa'nın başı ve sırtından başka birşeyler kalsaydı, belki de bunu çifte bir liyakat olarak değerlendirebilirdik.

Champmol'deki İsa'nın Çarmıha Gerilmesi kompozisyonunun temsile yönelik yapısı, dış süslemleriyle de kanıtlanmaktaydı. Onu, çok renkliliğinin tüm parlaklığı içinde hayal etmek gerekir.[823]

Çünkü, ressam Jean Malouel ile yaldızcı Kolonyalı Herman, canlı renklerden ve parlaklık etkilerinden tasarruf yapmamışlardır. Yeşil kaidenin üzerinde, altın yaldızlı kaftanlar giydirilmiş peygamberler yer almaktaydı; Musa ve Zekeriya kırmızı elbiseler giymişlerdi ve kaftanlarının içi maviydi. Davud'un elbisesi, altın yaldızlar serpilmiş mavidendi. Eremya lacivertler giymişti ve hepsinin en hüzünlünü olan İşaya brokar giymişti. Boş alanlar, altın güneşler ve adların başharfleriyle doldurulmuştu. Ama gururun kendini, yalnızca figürlerin altındaki kaidelerin çevresinde değil, aynı zamanda tamamen altın yaldız kaplı haçın üzerinde de sergilemekteydi. Haçın iki kanadının sütun başlığı biçimindeki uçları, Burgonya ve Flandre armalarını taşıyorlardı. Bu durum, hükümdarlık imanını gösteren bu anıtın hangi zihniyet içinde dikildiğini göstermektedir. Garip bir ayrıntı: Eremya'run burnunun üstünde, Hannequin de Hacht tarafından yapılma, altın kaplama bakır gözlükler vardı.

Krallık soyunun kanını taşıyan koruyucusunun egemenliği altında olan Sluter'in sanatı, büyük sanatçının kendine dayatılan engellerden kurtulma çabası nedeniyle trajiktir. Lahtin etrafındaki "ağlayan" figürleri, Burgonya mezar sanatı tarafından uzun süreden beri mecburi kılınmış bir motifti.[824] Bu ağlayanlar, genel anlamdaki acıyı ifade etmeliydiler; sanatçı, törene katılmış yüksek rütbeden kişilerle birlikte, cenaze alayının tam bir temsilini vermek zorundaydı. Sluter okulunun dehası, bu motifi matemin en derin ifadesi haline, taştan bir cenaze alayı haline getirmeyi başarmıştır.

Acaba herşeyin sonunda, sanatçıyı koruyucusunun zevksizliğinle mücadele ederken düşünmek o kadar doğru olur mu? Bizzat Sluter'in Eremya'nın gözlüklerini bir buluş olarak kabul etmiş olması, bana o kadar olanaksızmış gibi gelmiyor. Bu dönemde, sanatsal zevk hala merak uyandıran şeyler ve lüks tutkusuyla karışmaktaydı. Saf zihinler, garip şeylerden güzellik olarak zevk alabilmekteydiler. Hiçbir gerçekçilik etkisi, sanattan anlayanları rahatsız etmiyordu. "Gözleri ve kirpikleri oynayan" heykeller vardı,[825] dünyanın yaradılışının temsil edildiği sahnelerin içine, canlı hayvanlar, hatta balıklar dahil edilmekteydi.[826] Sanat eserleri ile lüks ve nadir eşyalara aynı hayranlıkla bakılmaktaydı. Dresden'deki Grüne Gewölbe kolleksiyonu, o dönemdeki hükümdar kolleksiyonunun ne biçim birşey olduğunu göstermektedir. Bu cins kolleksiyonlarda, deniz kabuklarından veya saçlardan yapılan eşyalar, sanat eserleriyle karışık bir

şekilde birarada bulunabiliyorlardı. Sanat hazinelerinin yanı başında, hükümdarların zevkleri için vazgeçilmez nitelikte olan “*engins d’esbatement”*ın (şaka yapmaya yarayan araçlar) kaynadığı Hesdin şatosunda, Caxton, Altın Pösteki’nin kahramanı Jason’un öyküsünü anlatan tablolarla süslenmiş bir oda keşfetmiştir. Etkiyi artırmak üzere, şimşek, gök gürültüsü, kar, yağmur gibi efektler yapan ve Medeas’ın büyük sanatını taklid eden bir de “düzenek” bulunmaktaydı.[827]

Hükümdarların bir kente girişleri sırasında, sokak köşelerinde düzenlenen “kişi” temsillerinde herşey mümkündü. Bavyeralı Isabeau’nun 1389’da VI. Charles’ın karısı olarak Paris’e girişi sırasında, kutsal olayları resmeden tabloların yanı sıra; bir “adalet yatağı”na uzanmış, gözlerini, boynuzlarını ve ayaklarını oynatan ve bir kılıcı havaya kaldıran, boynuzları yaldızlanmış ve boynunda bir taç olan bir geyik görülmüştür. Kraliçe, Notre-Dame kilisesinin sağındaki köprüden geçerken, bir melek “iyi yapılmış aletler sayesinde” kulelerin birinden inmiş, köprüyü kapladıkları üzerinde zambak çiçekleri resmi işlenmiş mavi bir tafta örtünün aralıklarından birinden geçerek, kraliçenin başına bir taç koymuştur. Sonra, “sanki kendiliğinden geri dönüyormuş gibi... gökyüzüne çekilmiştir”.[828] Bu inişler, çok revaçta olan bir modaydı[829] ve yalnızca Alplerin yukarısıyla sınırlı değildi; Brunellesco bu cins bir aletin projesini yapmakla görevlendirilmiştir. XV. yüzyılda kartondan bir ata gülünmezdi. En azından Le Fevre de Saint-Rémy, “yapma atlar” üzerinde “o kadar çok oynayıp çalım yaptıklarından ötürü görmesi çok hoş olan” dört trompetçi ve oniki soylunun gösterisine hayran olmuştur.[830]

Tahripkâr zaman, bu garip rüküşlükler yığınını yokederek ve yüksek anlamı olan birkaç sanal eserini koruyarak, bizim zevkimizin talep ettiği ayırım yapabilme konusunda bize yardıma olmuştur. Fakat bu ayının, XV. yüzyıl insanları için ancak çok bulanık bir şekilde vardı. Bu dönemin sanat yaşamı, henüz toplumsal hayatından ayrılmamıştı. Sanat hizmet ediyordu. Toplumsal işlevi, bağışçının veya koruyucunun ihtişamının övülmesi, kişiliğinin aşikâr hale getirilmesiydi. Hayat ile sanatın nasıl birleştiklerini ve birbirlerini karşılıklı olarak damgaladıklarını iyi anlayabilme konusunda, sanatın içinde geliştiği ortam hakkında çok cahiliz ve bizzat sanatın kendi hakkındaki bilgimiz çok bölük pörçüktür. Kilise ve saray, bir dönemin

bütün hayatını meydana getirmezler. Bu iki kürenin dışında, mahrem hayatları bize bazı şeyleri ifşa eden nadir başyapıtlar bizim için ne kadar da değerlidirler! Bu konuda, Jan van Eyck tarafından yapılan Jean Arnolfini ile karısının portresinin eşdeğerlisi yoktur. Burada, en saf haliyle XV. yüzyıl sanatının bir örneğine sahibiz; ressamın esrarlı kişiliğine en fazla burada yaklaşıyoruz. Ne tanrısal varlıkların yüceliğini ifade etmek, ne de senyörlerin gururuna hizmet etmek zorunda olan üstat, kendi ilhamının peşine takılabilirdi: resimlerini yaptığı, yeni evlenen dostlarıydı. Resimdeki kişi acaba gerçekten, Luccalı tüccar, Flandre'da verilen adla Jean Arnoulphin miydi? Jan van Eyck'in iki kere resmettiği[831] fizyonomi ancak bu kadar az İtalyan olabilir. Fakat tablonun, Avusturyalı Marguerite'in 1516 envanteri vesilesiyle taşıdığı ibare bir kuşku bırakmamaktadır: "Zeki Hernoul, karısıyla bir odanın içinde".[832] Ancak bu portreyi bir "burjuva portresi" saymayalım. Arnolfini, çeşitli kereler, üstelik güç durumlarda dükalık danışmanlığı yapmış büyük bir senyördü. Her ne olursa olsun, temsil edilen kişiler Van Eyck'in dostlarıydı. Onun, eserlerini özgün olduğu kadar duygulandırıcı da olan bir şekilde imzalama tarzı olan, aynanın üzerine koyduğu ibare buna kanıttır: *Johannes de Eyck fuit hic*, 1434 (Jan van Ecyk buradaydı). Herhalde çok yakın bir tarihte buradaydı. Bu eviçinin sessizliği içinde onun sesini duyar gibi olmaktayız. Tablo, Rembrandt'ta da görülecek olan şu saf sevgiyi ve şu derin huzuru solumaktadır. Tarihinin, edebiyatının ve dinsel hayatının içinde boyuna aradığımız, ama bizim için bildik olan Orta Çağın sakin günbatımını burada bulmaktayız: hem Kilise müziğinden, hem de halk şarkılarından çıktığı haliyle, mutlu ve sade, soylu ve saf Orta Çağ.

Hayalgücümüz belki de gürültülü neşeden ve hayatın kaba tutkularından kaçan bir Jan van Eyck, sade ruhlu hayalci bir Jan van Eyck düşünmektedir. Ve büyük senyörlere istemeden hizmet eden, yeteneğini şölen düzenekleri hazırlanmasına peşkeş çeken büyük sanatçının bütün tiksintilerini acıyla hisseden bir "oda uşağı"nı hayal etmek için büyük çaba sarfetmek gerekmez.

Hiçbir desteği olmayan bir hipotez üzerinde ısrar etmeyelim. Jan van Ecyk'in hayran olduğumuz sanatı, bize tiksintiden başka birşey ilham etmeyen bu saray hayatının ortasında çiçek açmıştır. İlkel Flamanların hayatına ilişkin olarak bildiğimiz az miktardaki şey, onları bize dünya ve

saray insanları olarak sunmaktadır. Berry dükü, sanatçılarıyla çok iyi geçinmektedir. Froissart, onu Yevre-üzeri Mehun'deki muhteşem şatosunda André Beauneveu ile samimi bir sohbet halinde görmüştür.[833] Büyük minyatür ustaları olan üç Limbourg biraderler, düke armağan olarak yeni teship edilmiş yazma bir kitap biçiminde bir sürpriz sunmuşlardır, bu armağan "bir kitaba benzemesi için boyanmış olan, içinde ne yaprak, ne yazılı birşey bulunan beyaz bir tahta parçasıdır".[834] Jan van Eyck, saraylara hiç kuşkusuz sık sık gitmiştir. İyi Philippe'in ona verdiği gizli diplomatik görevleri yerine getirebilmesi için saray çevresinden biri olması gerekiyordu. Üstelik, klasik yazarları okuyan ve geometri incelemeleri yapan okumuş biri sayılıyordu. Mütevazi özlüsözü "*Als ik kan* "ı (yapabildiğim kadar), masum bir tuhaflıkla Yunan harfleriyle yazarak gizlemiş değil miydi?

XV. yüzyıldaki entellektüel ve manevi hayat, bize tamamen farklı iki küreye bölünmüş olarak gözükmektedir. Bir yanda sarayın, soyluluğun ve zengin burjuvazinin tutkulu, gururlu ve açgözlü, ihtiraslı ve lüks düşkünü uygarlığı; öte yanda "modern dindarlığın'', Ruysbroeck ve azize Colette'in *İsa'nın taklidinin* sakin ortamları. Van Eyck'lerin huzurlu ve mistik sanatlarını bu ortama yerleştirmek isterdik; ama bu sanatın yeri daha çok birincisinin içindedir. Dindarlar, kendi dönemlerinde çiçeklenen büyük sanatı onaylamıyorlardı *Contrapunctus'u* (farklı melodiler arasında uyum sağlama) ve hatta orgları reddediyorlardı.[835] Müziği koruyanlar Burgonyalılar olmuşlardır: Utrecht'de piskopos David, Yavuz Charles'ın bizzat kendisi. En büyük *master capella*'lara sahip olmuşlardır: Ultrecht'de Obrecht, dükün sarayında Busnois; bu sonuncusu, düke Neuss kampında da eşlik etmiştir. Windesheim tarikatı kuralları, şarkının perde değiştirmeleriyle süslenmesini yasaklamaktadır ve Thomas a Kempis şöyle demektedir: eğer bülbül ve tarlakuşu gibi şakıyamıyorsanız, tanrının verdiği kadar ötebilen kargalar ve bataklıktaki kurbağalar gibi şarkı söyleyiniz".[836] Resme gelince, bundan daha az söz etmektedirler, ama basit ve teshipsiz kitaplar istemektedirler.[837] Kuzu adındaki mihrap arkalığında, hiç kuşku yok ki, gurura yönelik bir eserden başka bir şey görmezlerdi.

Biri saraylı, diğeri dindar olan bu iki küre arasındaki fark, acaba sandığımız kadar büyük müydü? Daha önce de söylediğimiz üzere,

aralarında çok sayıda ilişki vardı. Azize Colette ve Denis le Chartreux, dükleri sıksık ziyaret etmişlerdir. Yavuz Charles'ın ikinci karısı olan Marguerite d'York, Belçika'nın "ıslah edilmiş" manastırlarına büyük bir ilgi duymaktadır. Burgonya sarayının başhanımlarından biri olan Béatrice de Ravestein, gösterişli elbiselerinin altına çile gömleği giymektedir. "Simli kumaşlar giyinerek ve hepsinden sosyetik olduğu numarası yaparak, çoğu kimse gibi her tür boş konuşmaya kulak kabartarak bu aylak hayatı yaşarken, her gün çıplak bedeninin üstüne çile gömleği giyiyor, birçok günler kuru ekmek ve suyla oruç tutuyor ve kocası yokken birçok geceler saman üstünde yatıyordu".[838] Dönemin büyük insanları da, "modern dindarlık"ın karakteristiklerinden biri olan ruhun kendi üzerine kapanmasını bilmektedirler, ama kesintili olarak. Lille'deki büyük eğlenceden sonra, İyi Philippe imparatorla görüşmek üzere Ratisbonne'a gitmişken, saraya mensup birçok soylu bey ve hanım,[839] din kurallarına uygun bir şekilde yaşamışlar ve "çok güzel ve kutsal bir hayat sürmüşlerdir".

Törenleri çok ayrıntılı bir şeklide tasvir eden kronikçiler, "gösteriş ve aşırılıklar"dan duydukları dehşeti de dile getirmekten geri kalmamaktadırlar. Bizzat Olivier de la Marche, Lille'deki eğlenceden sonra, "bu şölenler nedeniyle yapılan aşırılıklar ve büyük harcamalar"dan söz etmektedir. Bu şölenlerde, Kutsal Kilise'nin sahneye çıkması hariç, "hiçbir erdemli yan" bulunmamaktadır. Fakat başka bir saraylı, bu şeylerin neden yapılmak zorunda olduklarını açıklamaktadır.[840] XI. Louis ise, Burgonya sarayındaki ikâmetinden, lükse karşı derin bir kinle geri dönmüştür.[841]

Sanatçıların içinde ve hizmetinde çalıştıkları çevreler, "modern dindarlık" çevrelerinden tamamen farklıydılar. Öte yandan, kentlerde doğmuş ve kentliler tarafından icra edilmiş olmasına rağmen, Van Eyckler ile öğrencilerinin sanatını burjuva sanatı olarak adlandırmak mümkün değildir. Saray ve soyluluk, bu sanatı kendilerine çekmişlerdi. Minyatürün bu -sanatsal incelme düzeyine yükselmesini sağlayan yegâne şey, prenslerin himayeleri olmuştur. Bu incelmeyi, Limbourg biraderlerin ve *Torino saatleri* sanatçılarının eserleri karakterize etmektedir. Ve Belçika'nın büyük şehirlerinin burjuvazisi, lüks konusunda soylulukla rekabet etmekteydi. Fransa ve güney Alçak Ülkeler sanatı ile kuzey Alçak Ülkeler'e ait sayılabilecek küçücük bir parçanın sanatı arasındaki fark, özellikle bir ortam farkından kaynaklanmaktadır: bir yanda, Bruges, Gand ve Brüksel'in

sarayla sürekli ilişki içindeki lüks hayatı; öte yanda, “modern dindarlıksın çiçeklerini açtığı Yssel kentlerinin sakin zihniyetine daha yakın olan Haarlem gibi küçük bir soyutlanmış kent. Eğer Thierry Bouts’u Haarlem okuluna mensup sayıyorsak (onun eserlerinden bize kalanların hepsi güney Alçak Ülkeler’de üretilmiştir), bunun nedeni, eserinin sadeliği, sabitliği, ciddiyetinin gerçek burjuvaca ifade olarak kabul edilebilmelerindendir; bu ifade, güneyli ustaların aristokratik edaları, görkemli yücelikleri, parlaklıklarıyla zıtlaşma içindedir. Nitekim Haarlem okulu, burjuva ciddiyetine yaklaşmaktadır.

Büyük ressamların işverenleri, prensler, büyük senyörler ve Burgonyalılar döneminde bol bulunan sonradan yükselen kişiler olmuşlardır; bunların hepsi sarayın yörüngesindedir. Diğerleri arasında bir armanın üzerinde, şu anda Anvers müzesinde bulunan Yedi Kutsama adlı duygulandırın ve samimi dindarlık eserinin bağışçısı olarak gösterilen Tournai piskoposu Jean Chevrot’yu zikredelim. Chevrot, saraylı din adamının örneği olup, dükün yakın danışmanıydı.[842] Altın Pösteki tarikatına ilişkin işler ve haçlı seferi konusunda çok heveskârdı. Diğer bir bağışçı tipini Pierre Bladelin temsil etmektedir; bu adamın sert ve soğuk görüntüsü, Middelbourg triptiği denilen üç kanatlı tabloda görülmektedir. Zamanının büyük kapitalisti olmuştur; doğduğu kent olan Bruges’deki tahsildarlıktan, dükün başhazinedarlığı görevine yükselmiştir. Dükalık maliyesine denetim ve tasarruf getirmiştir. Altın Pösteki tarikatının hazinedarlığına getirilmiş ve şövalye yapılmıştır. Charles d’Orléans’ın kurtarmalık parası için 1440’ta İngiltere’ye gönderilmiştir. Dük, onu Türklere yönelik seferin mali yönetimiyle görevlendirmeyi istemiştir. Pierre Bladelin çağdaşlarını şaşırtan servetini, set yapımı çalışmalarında ve Flandre’da Middelbourg adı verilen yeni bir şehrin kurulmasında kullanmıştır.[843]

Diğer bağışçılar: Gand’daki mihrap arkalığını yaptırtan Judocus Vydt, piskoposluk kurulu üyesi Van de Paele, Croylar, Lannoylar; bunların hepsi de dönemlerinin soylu veya burjuva, eski veya yeni büyük zenginleri arasında yer almaktaydılar. Hepsinin en ünlüsü, “küçük bir yerden gelmiş”, hukukçu, maliyeci, diplomat, şansölye Nicolas Rolin’dir Düklerin 1419 1435 arasındaki bütün büyük antlaşmalar onun eseri olmuştur. “Herşeyi tek başına yönetmeye ve ister savaş, ister barış, isterse maliye konusu olsun

herşeyi yürütmeye ve taşımaya alışmıştır”.[844] Muazzam servetini her türlü tesisin kurulması için kullandıysa da, onun tamahkârlığından ve gururundan kinle söz edilmekteydi ve bu eserleri dindarlığından ötürü yaptırdığına inanılmıyordu. Bugün Louvre’da olan, doğduğu kentin katedrali için (Autun katedrali) Jan van Eyck’e ısmarladığı tabloda ve Beaune hastanesi için Roger de la Pasture’e yaptırttığı tabloda çok dindarane bir şekilde diz çökmüş olarak görülen bu adam, bir zevk düşkünü sayılmaktaydı. Chastellain onun için, “her toprağı hasat etmiştir” demektedir, “sanki toprak” ona ebediyen verilmiş gibi, idraki, yeryüzünün kavranış ve temkinliliği onu buraya indirmiştir ve bu bağlılığı, ileri yaşının ona kaçınılmaz sonunun yakın olduğunu gösterene kadar sürmüştür”. Jacques de Clercq de bunu şu sözlerle teyid etmektedir: “Adı geçen şansölye, krallığın dünyevi açıdan en bilgelerinden biri olmakla ünlüydü; ama ruhani yanı söz konusu olduğunda ben susarım”.[845]

Bu durumda, Şansölye Rolin’li Bakire Meryem tablosunu bağışlayan kişinin çehresinde bir ikiyüzlülük ifadesi mi arayacağız? Bu adamı mahkûm etmeden önce, onun zamanında tıpkı onun gibi katı bir dindarlık ile aşırı bir gurur, tamahkârlık ve tensel zevk düşkünlüğünü birleştiren birçok başka kişinin dinsel kişiliklerinin ortaya koyduğu esrarı hatırlatmak gerekir.

XV. yüzyıl sanatının yansıttığı dindarlık içinde, mistisizmin aşırılıkları ile kaba maddecilik birbirlerine temas etmektedirler. Bu sanatın içinde konuşan insan o kadar samimidir ki, hiçbir temsil duyulara onu ifade edecek kadar yönelik olmadığı gibi, bu ifadenin gerektirdiği yeterli derinliğe de sahip değildir. Van Eyck, meleklerine ve tanrısal kişilerine altın ve değerli taşlarla lebalep dolu ağır ve kaskatı brokar kumaşlar giydirebilir; ama göksel olanı akla getirmesi için barok tarzın uçuşan tüllerine ve burkulmuş hatlarına ihtiyacı yoktur.

Fakat ne bu sanat, ne de bu iman ilkeldir; XV. yüzyıl ustalarını ifade etmek için “ilkel” sıfatını kullanmak, kendini ikircikli bir duruma sokmak demektir. Tamamen kronolojik açıdan bakıldığında ilkeldirler, çünkü bizim açımızdan ilk onlar vardır ve onların öncesinde hiçbir resim sanatı bilinmemektedir. Ama eğer bu ilkel ibaresine ilkel zihniyet anlamı yüklenecek olursa, büyük bir hata yapılmış olur. Çünkü bu sanatın zihniyeti, dinsel hayatın içinde incelediğimizin aynıdır: ilkelden çok, çökmekte olan bir zihniyet; sonsuza kadar çözümleme ve spekülasyona dayalı bir zihniyet.

Aziz Bernard’ın mistisizmi, XII. yüzyıldan itibaren dinin içine, giderek büyüyecek olan patetik bir unsur dahil etmiştir. Yeni ve taşkın bir dindarlığın atılımı içinde, hayalgücü aracılığıyla İsa’nın ızdıraplarına ortak olmanın çareleri aranmıştır. Artık, Roman sanatının İsa’ya ve annesine verdiği katı ve hareketsiz, sonsuza kadar uzak figürlerle yetinmek mümkün değildi. Dinsel hayalgücü, tıpkı bütün göksel varlıklar için olduğu gibi, İsa’ya, dünyevi hayattan devşirdiği bütün renk ve biçimleri yüklemişti. Dindarca fantezi bir kez serbest kalınca, bütün iman alanını istila etmiş ve kutsal şeylere özenle yoğrulmuş bir biçim vermişti. Yalvarma hareketi yapan kollar, tanrısallığı yeryüzüne indirmeyi başarmıştı.

Sözel ifade, önceleri resimsel ve plastik ifadeden ilerideydi. Edebiyat, çarmıha gerilme dramının fizik olduğu kadar zihinsel de olan dramının bütün ayrıntılarını tasvir etmeye giriştiğinde, heykel henüz daha önceki çağların şematik karakterini korumaktaydı. Daha 1400’lü tarihlerde ortaya çıkan ve aziz Bunaventure’ye atfedilen *Meditationes vitae Christi*’nin[846] (İsa’nın hayatı üzerinde tefekkür) modelini oluşturduğu bir cins patetik doğacılık oluştu. İsa’nın doğumu, çocukluğu, haçın inmesi, sabit biçimlerini ve canlı renklerini bu akımın içine aldılar. Ramalı Yusuf’un merdivene çıkarak, çiviyi çıkartmak üzere İsa’nın elini nasıl bastırdığı tam bir şekilde anlatılmaktaydı.

XIV. yüzyılın sonlarına doğru resim tekniği o kadar ilerlemişti ki, ayrıntıları verme konusunda edebiyatı aşmıştı. Van Eycklerin aynı anda hem safiyane, hem de çok incelmiş olan doğanlıkları, resimsel ifade olarak bir yenilikti; fakat kültürün geneli içinde değerlendirildiğinde, Orta Çağın sonunun bütün dışavurumları için işaret ettiğimiz billurlaşmaya olan eğilimin bir ifadesinden başka birşey değildir. Bu doğanlık, çoğu zaman iddia edildiğinin tersine, Rönesansın gelişini haber vermekten çok, Orta Çağ düşüncesinin nihai gelişiminin biçimlerinden birini meydana getirmektedir. Her kutsal kavramı belirgin imgeler haline dönüştürme konusundaki bu ihtiyacın aynını, azizler tapınısında, Jean Brugman’ın vaazlarında, Gerson’un spekülasyonlarında ve Denis le Chartreux’nün cehennem tasvirlerinde de bulmuştuk.

Burada da biçim fikri boğma tehdidini taşımakta ve onun yenilenmesini engellemektedir. Van Eycklerde arka plan hâlâ tamamen Orta Çağa özgüdür. Yeni fikirler yoktur: sağlam bir şekilde kurulmuş olan Orta

Çağ kavramlar sistemi göğe doğru yükselmektedir; geriye bir tek onu boyamak ve güzelleştirmek kalmaktadır. Van Eycklerin sanatı bir sondur.

Zamanlarının büyük resim sanatını seyreden XV. yüzyıl insanları, iki niteliğin bilincindeydiler: konunun saygınlığı, kutsallığı ve mesleki ustalık, ayrıntının harika tamlığı, doğanın sadıkane bir şekilde tasviri. Bir yandan estetik düzlemden çok dinsel düzlemden bir değerlendirme; öte yandan, bizim açımızdan sanatsal heyecanla hiçbir ortak yanı bulunmayan safiyane bir şaşkınlık. XV. yüzyıl ortalarında yaşamış olan Cenovalı bir okumuş, Bartolomeo Fazio, Jan van Eyck'in sanatı hakkındaki eleştirileri bize ulaşanların ilklerinden biridir. Çoğu bugün kayıp olan tablolardan söz ederken, bir Bakire Meryem'in güzelliğini ve saygınlığını, başmelek Cebrail'in "gerçek saçları aşan" saçlarını, bir Vaftizci Yahya'nın çehresindeki kutsal çilekeşliği, bir aziz Hieronymus'un canlılık ifadesini kutlamaktadır. Aziz Hieronymus'un hücresindeki perspektifi, bir duvar yarığından yere düşen güneş ışığını, bir aynaya yansıyan bir görüntüyü, bir kadın bedenindeki ter damlalarını, yanan lambayı, manzarayı, uzakları da beğenmektedir.[847] Kullandığı terimler, yalnızca safça bir ilgi ile şaşkınlığı göstermektedirler. Ayrıntının zengin bir şekilde verilmesine hayran olarak, bütünün güzelliği konusunda da talepçi olmamaktadır. Burada da karşımızda, bir Orta Çağ başyapıtının tamamen Orta Çağa özgü bir eleştirisi vardır.

Bundan bir yüzyıl sonra, Rönesansın zafer kazanmasından sonra, bu özenli ayrıntı yapımı tam da Flaman sanalının en temel kusuru olarak kabul edilecektir. Portekizli ressam Francesco de Holanda'nın, Michel-Angelo'yla görüşmelerinden hareketle yazdığını iddia ettiği sanat hakkındaki bazı görüşleri bize kadar ulaşmıştır. Ona göre, büyük usta şöyle düşünmektedir: "Flaman resmi, bütün dindarlara İtalyan resminden daha hoş gelir. İtalyan resmi onlara gözyaşı döktürmez, Flaman resmi ise bol bol ağlatır. Ve bu, sanalın liyakatinin bir sonucu değildir; yalnızca dindarların aşırı duyarlığı buna yol açmaktadır. Flaman tabloları, kadınların, özellikle de çok yaşlı ve genç olanlarının; aynı zamanda rahibelerin ve dine girmiş kadınların ve nihayet gerçek uyumu anlamaya yatkın olmayan dünyevi insanların hoşuna gider. Flandre'da, herşeyden önce şeylerin dış görüntüsünü tam vermek üzere ve insanı yanıltacak kadar uğraşarak resim yapılmaktadır. Ressamlar, tercihan azizlerin ve peygamberlerin figürleri gibi, bir dindarlık sarhoşluğu

yaratacak konuları seçmektedirler. Fakat çoğu zaman, çok kişisi olan bir manzara olarak adlandırılan şeyin resmini yapmaktadırlar. Bunun göze hoş gelmesine rağmen, burada ne sanat, ne akıl, ne simetri, ne orantılar, ne değerlerin seçimi, ne de büyüklükler vardır: kısacası, bu sanatın ne gücü, ne de yüceliği bulunmaktadır; birçok şeyi aynı anda, özenli bir şekilde aktarmak istemektedir, oysa bunlardan bir tanesi bile onun bütün özenini ortaya koyması için yeterlidir".

Michel-Angelo aynı zamanda, bizzat Orta Çağı da yargılamış olmaktadır. Dindarlar, Orta Çağ zihniyetine sahip insanlardır. Bu büyük ustaya göre, eski güzellik sıradan ve fakir insanların alanı haline gelmiştir. Fakat onun bütün çağdaşları olaya böyle bakmamaktadırlar. Dürer, Quinten Metsys ve Kuzu'ya (İsa'ya) Tapınma adlı tabloyu öptüğü söylenilen Jean Scorel'e göre, XV. yüzyıl sanatı ölmemiştir. Fakat Rönesansı en mükemmel şekilde temsil eden Michel-Angelo'dur. Flaman sanatında mahkûm ettikleri, tam da Orta Çağ sonu zihniyetinin esas çizgileridir: şiddetli duygululuk, herşeyi bağımsız bir bizatihilik olarak görme eğilimi, kavramların çokluğu içinde kaybolma eğilimi. Her zaman olduğu gibi, yeni sanat ve hayat anlayışının ancak bir önceki çağın güzellik ve hakikatlerini geçici olarak bilmezden gelerek gerçekleştirebilen Rönesans zihniyeti bunlara karşı çıkmaktadır.

Ondokuzuncu Ayırım

Estetik Duygu

Estetik bir zevk bilinci ve bunun ifadesi, ancak geç tarihlerde gelişmişlerdir. XV. yüzyıl insanı, sanat eseri karşısındaki beğenisini ifade etmek için, şaşırmış bir burjuvanın kullandığı terminolojiden yararlanmaktadır. Bizzat sanatsal güzellik kavramı, henüz bilinmeden kalmaktadır. Orta Çağ insanı, estetik heyecanını hemen dindarlık duygusuna veya yaşama sevincine dönüştürmektedir.

Denis le Chartreux, *De venustate mundi et pulchritudine Dei* adlı bir inceleme yazmıştır.[848] *Venustas* ve *pulchritudo* kelimeleri arasındaki fark, bakış açısını belirlemektedir. Gerçek güzellik bir tek tanrıya aittir, dünya ancak hoş olabilir. Yaradılışın bütün güzelliklerinin yüce güzellikten kaynaklanan derelerden başka birşey olmadıklarını söylemektedir. Bir yaratığa, tanrısal özün güzelliğine katılması ölçüsünde güzel denilebilir ve bu yaratık bu sayede bir bakıma bu güzelliğe uygun hale gelmektedir.[849] Bu, geniş ve yüce bir estetiktir ve bütün tekil güzelliklerin çözümlenmesinin tabanı olarak kullanılabilir. Bunu Denis icad etmemiştir; aziz Augustinus'a ve Düzmece-Aeoropagitos'a, Hugues de Saint-Victor'a ve Alexandre de Hales'e dayanmaktadır.[850] Ama güzelliği çözümlemeye kalkışınca sıkıntılı bir duruma girmiştir. Dünyevi güzellik örneklerini bile öncellerinden, özellikle de XII. yüzyılın iki hayranlık verici düşünüründen almaktadır: Hugues ve Richard de Saint-Victor. Aldığı örnekler, yaprak, çalkantılı deniz, değişken renklerdeki deniz gibi şeylerdir; çözümlemeleri çok yüzeyseldir. Otlar güzeldirler, çünkü yeşildirler; değerli taşlar güzeldirler, çünkü parlarlar; insan vücudu, çift ve tek hörgüçlü develer güzeldirler, çünkü amaçlarına denk düşerler; toprak güzeldir, çünkü uzun ve geniştir; yıldızlar güzeldirler, çünkü yuvarlak ve hafiftirler; dağlar hayranlık verirler, çünkü boyutları devasadır; nehirler hayranlık verirler, çünkü içinde aktıkları yatak uzundur; tarlalar ve korular hayranlık verirler, çünkü geniştirler; dünya ise, ölçülemez kitlesinden ötürü güzeldir.

Orta Çağ düşüncesi, güzellik kavramını mükemmellik, orantı ve ihtişam fikirlerine indirgemekteydi. Aquinolu aziz Tomasso, “çünkü güzellik için üç koşul gereklidir. Önce elbette bütünlük veya mükemmellik, çünkü tamam olmayan şeyler çirkindirler. Sonra tam orantı veya uyum. Ve nihayet açıklık, çünkü parlak bir rengi olan şeylere güzel denilir”.[851] Denis le Chartreux, bu ölçüleri uygulamaya uğraşmakta, fakat korkunç bir başarısızlığa uğramaktadır: uygulamalı estetik tehlikeli birşeydir. Güzelliğin bu kadar entellektüalist bir kavranışıyla, aklın yalnızca dünyevi güzelliğe takılıp kalmasında şaşılacak bir yan yoktur. Denis le Chartreux güzeli tasvir etmek istediğinde, meleklerin güzelliğine, göklerdeki tanrı katının güzelliğine veya soyut kavramların güzelliğine geçmektedir: hayatın güzelliği, tanrısal emirleri’ izleyen ve günahın çirkinliğinden uzak olan hayat yolunun güzelliğidir. Sanatın, hatta müziğin güzelliğinden söz etmemektedir.

Aynı Denis le Chartreux, Bois-le-Duc’teki Saint-Jean kilisesine orglar çalarken girdiğinde, melodi onu hemen uzun bir vecd haline taşımıştır.[852] Müzikal duygu, doğrudan tapınma haline dönüşmektedir.

Denis, Kilise’ye çoksesli müziğin sokulmasına karşı olanlardandı. Kırık sesi *(fractio vocis)* kıvırcık hale getirilmiş saçlara veya plili elbiselere benzetmekte ve burada bir beyhudelikten başka birşey görmemektedir; ona göre çoksesli müzik, tıpkı onun gibi kırık olan bir ruhun işaretidir. Müziğin, içe yönelmeye teşvik ettiği dindarların olduğunu kabul etmekte ve bu yüzden Kilise’yi orglara tahammül etmekte haklı bulmaktadır. Fakat, sonuç olarak sadece dinleyicileri büyülemeye ve özellikle de kadınları eğlendirmeye yarayan sanatsal müziği reddetmektedir.[853] Partisyon söyleme eğitimi almış bazı kişiler, bundan gurur ve hatta bir cins gönül şehveti *(lascivia animi)* duyduklarını söylemişlerdir. Acaba bu bön ilahiyatçının tehlikeli bir günah olarak gördüğü bu gurur ve bu şehvet, bugün bizim müzikal heyecan dediğimiz şey olamaz mı?

Orta Çağın başlarından itibaren, müzik estetiği konusunda birçok inceleme yazılmıştır. Fakat Antikitenin müzik teorilerine göre inşa edilen ve artık anlaşılamayan bu incelemeler, genellemelerin ve belirsizliklerin içinde kalmaktadırlar. Bunlar bize, Orta Çağ insanının müzikten tad alma biçimi hakkında pek bilgi vermemektedirler. XIV. yüzyılda müzikten alınan zevk, resmin verdiği estetik taddan daha iyi çözümlenmiş değildir. Müzikte hoşa

giden şey, tıpkı resimde yalnızca ifadenin saygınlığına ve taklidin doğruluğuna dikkat edilmesi gibi, bir yandan kutsal ton, öte yandan da taklide dayalı uyumdur. Müzikal heyecan, Orta Çağ zihniyetinde çok doğal olarak göksel sevincin bir yankısı biçimini almaktaydı. Müziği çok seven babacan Molinet, Yavuz Charles'ın Neuss kampında zamanını nasıl edebiyat ve müzikle uğraşarak geçirdiğini anlatırken, hitabetçi ruhu coşmaktadır: "çünkü müzik göklerin titreşimi, meleklerin sesi, cennet sevinci, göklerin umudu, kilisenin eli ayağı, kuşların cıvıltısı, bütün kırık ve hüzünlü kalplerin kendine gelmesi, şeytanların takibi ve kovulmasıdır".[854] Müzik duygusunun coşkusal niteliği elbette farkedilmekteydi. Pierre d'Ailly, "uyumların gücü öylesinedir ki, ruhtaki diğer tutkuları ve kaygıları, hatta kendini bile unutturur".[855]

Güzelliğin, doğadaki nesnelerin çarpın bir şekilde taklidinin içinde yer aldığı yanılsaması, müzikte resimdekinden daha tehlikeliydi. Çünkü daha o sıralarda bile, müzik uzun bir süreden beri taklid olanaklarını devreye sokmuş durumdaydı. Başlangıçta av anlamına gelen *caccia,*[856] bunun en iyi örneğidir. Olivier de la Marche, sanki ormandaymış gibi, boruların seslerini, köpeklerin patırtısını ve havlamalarını duyduğunu anlatmaktadır.[857] Joseph de Presinin öğrencilerinden biri olan Jannequin, XIV. yüzyılın başında bu türden birçok "İcad" bestelemiştir; bunların arasında Marignan çarpışması, Paris sokaklarının sesleri, kadınların dedikodusu gibileri de vardır. Dönemin müzikal ilhamı, ne mutlu ki bu modaya takılıp kalmayacak kadar zengindi. Ustaların başyapıtları, ifadesel ve taklitsel unsurlar karşısında özgür olmuşlardır.

Demek ki, güzelin teorik çözümlemesi kusurlu beğeninin ifadesi yüzeyseldi. Güzelliği, onu ölçü, düzen, yücelik, yarar ve özellikle de ihtişam ve ışık kavramlarıyla ikâme ederek açıkladıklarını sanmaktaydılar. Denis le Chartreux, ruhani şeylerin güzelliğini tanımlamak için, onu ışıkla özdeşleştirmektedir. Bilgelik, bilim, sanatın herbiri, zihni ışıklarıyla aydınlatan, ışıklı doğaları olan özlerdir.[858]

Güzelliği ışıkla özdeşleştirme konusundaki bu eğilim sadece teorik olarak kalmamaktadır. Güzelliğin tanımları bir yana bırakılıp, dönemin estetik duygusu kendiliğinden dışavurumları içinde incelenecek olursa, bir Orta Çağ insanının estetik tadı ifade etmek istediği hemen her seferinde,

heyecanının ışıklı parıltılara veya şiddetli hareketlere indirgendiği farkedilecektir.

Daha önce söylediğimiz üzere, Froissart donatılmış bir filoyu gördüğünde zevkten kendinden geçmiştir. Onu aynı zamanda, güneş ışıklarının, zırhların ve başlıkların, mızrakların uçlarındaki oynaşmaları; yürüyüş halindeki bir süvari birliğinin tüyleri ve flamalarının neşeli renkleri de heyecanlandırmaktadır.[859] Eustache Deschamps, dönen değirmenlere, bir çiğ tanesinin üzerindeki güneş ışınına bayılmaktadır. La Marche, Alman ve Çek soylularının at koştururlarken uçuşan sarı saçlarının üzerinden yansıyan güneş ışıklarını farketmiştir.[860]

Bu zevk, elbiselerin süslerinde parlayan herşey karşısında da ortaya çıkmaktadır; bu aranan birşeydir ve kendini elbiselerin üzerine dikilen aşırı sayıdaki değerli taşla göstermektedir. Orta Çağdan sonra, bu süsleme türünün yerine şeritler ve rozetler geçecektir. Parlak şeylere yönelik bu tutku işitsel alana aktarıldığında, tıkırtı ve şıngırtılardan alınan bir zevk halinde ortaya çıkmaktadır. La Hire, ineklere takılanlarına benzeyen gümüş çıngırakları olan kırınızı bir manto giymektedir. 1465 yılındaki bir şehre giriş töreni sırasında, yüzbaşı Salazar, koşumları büyük gümüş çıngıraklarla süslenmiş atlara binen yirmi silahlı adama komuta etmiştir. Charolais ve Saint-Pol kontları ile Croy senyörünün atları da, XI. Louis'nin 1461'de Paris'e girişi sırasında aynı şekilde süslenmişlerdir. Charolais'nin atının sırtında, dört küçük dayanağın arasında asılı bir çıngırak vardır. Cleves düklerinden biri, "*Johanneken mit den bellen* " (Çıngıraklı Johan) takma adını bu cins bir süslemeye borçludur. Yavuz Charles, turnuvalardan birine üzerine florinler dikilmiş bir bayram kıyafetiyle çıkmıştır; bazı İngiliz soyluları, üzerine çil çil paralar dikili elbiseler giymektedirler.[861] Cenevre kontunun 1434'te Chambery'deki düğün töreninde, bir grup senyör ve hanım danseder; üzerinde "çil çil altınlar" olan beyaz elbiseler giymişlerdir; erkekler, çıngıraklarla süslenmiş enli kemerler taşımışlardır.[862]

O döneme ilişkin zevk duygusunu tanımlayabilmek için, istatistik bir araştırmaya girişmek gerekirdi. Bu araştırmanın, resmin renk yelpazesini olduğu kadar, süsleme sanatının ve kıyafetlerin renklerini de kapsaması gerekirdi. Renk duygusunu en iyi tanıtacak olanı herhalde kıyafet olurdu, çünkü bu duygu en kendiliğinden şekilde burada sergilenmektedir. Oysa,

ibadet elbiseleri hariç, bu dönemin kumaşlarından çok azı zamanımıza kalmıştır. Fakat bazı tasvirlere sahibiz. Adı Sicilya olan silahlı habercinin kitabı *Renkler Arması,* bize bazı önemli veriler sağlamaktadır. Daha sonra, çok sayıdaki bayram ve turnuva tasvirleriyle kronikler gelmektedir. Bu tasvirlerde, renkleri gündelik kıyafetlerinkilerden doğal olarak farklı olan tören elbiseleri söz konusudur.

Sicilya adlı silahlı haberci, renklerin güzelliği konusunda epeyi bön bir bölüm yazmıştır. Kırmızı en güzel renktir, boz en iğrencidir. Doğanın rengi olan yeşil, en fazla çekiciliğe sahip olanıdır. Bileşim olarak da, uçuk sarı ve mavinin, turuncu veya beyazın, turuncu ve pembenin, pembe ve beyazın, beyaz ve siyahın ve diğer birçoğunun iyi gittiklerini düşünmektedir. Mavi-yeşil ve yeşil-kırmızı çok kullanılırlar, ama güzel değillerdir. Bu yazarın ifade olanakları sınırlıdır. Gri ve bozun bazı nüanslarını ayırmaya uğraşmakta ve bunları beyazımtrak boz, menekşe-boz olarak adlandırmaktadır.

Olağan elbiselerde çok miktarda gri, siyah ve mor renk kullanılmaktadır.[863] Sicilya, “siyah bugün sadeliğinden ötürü moda renktir. Fakat herkes onu istismar etmektedir” demektedir. Tasvir ettiği ideal erkek kıyafeti, siyah bir uzun yelekten giz tozluklardan, siyah ayakkabılardan, sarı eldivenlerden meydana gelmektedir: çok modern bir bileşim diyebiliriz. Köylüler ve İngilizler mavi giyerler. Bu renk, tıpkı pembe gibi, genç kızlara da gider. Beyaz, yedi yaşından küçük çocuklar ve ahmaklar içindir! Sarı, savaşçıların, içoğlanlarının ve hizmetkârların rengidir; eğer yanında başka bir renk yoksa sevilmez. “Ve mayıs geldiğinde, yeşilden başkasını giymiş birini göremezsiniz”.[864]

Gösteriş kıyafetlerinde, bekleneceği üzere kırmızı egemendir. Bazı kente giriş törenlerinde, bütün kıyafetler kırmızıdır.[865] Bayram üniformalarında beyaz da çok revaçtadır. Her türlü renk bileşimi kabul görmektedir: kırmızıyla mavi, maviyle menekşe. Yeşil ipek şapkalı, parlak kırmızı ipek kıyafetleri olan üç adamın çektiği, mavi ipek koşumları olan bir atın üzerindeki mor ipek elbiseli bir hanıma bugün acaba ne denilir? Oysa, La Marche’ın tasvir ettiği bir bayramda, genç bir kız ortaya böyle çıkmıştır. Louis d’Orléans’ın Kirpi tarikatı şövalyeleri, mor kumaştan bir elbise, kıpkırmızı astarı olan mavi kadife manto giymektedirler.[866]

Gösterişli kıyafetlerde, özellikle kadifede siyah beğenilmeye başlamıştır. İyi Philippe, gençlik döneminden sonra hep siyah giymiş ve maiyeti ile atlarını da aynı renge büründürmüştür.[867] Hep rafine ve seçkin şeylerin peşinde olan kral René, siyahı gri ve beyazla birleştirmektedir.[868]

Mavi ve yeşilin nisbeten nadir olmaları, gene estetik duygudan farklı nedenlerle açıklanmaktadır. Bunlar, simgesel anlamları çok vurgulu olan renklerdi. İkisi de aşkın renkleriydi: yeşil aşk tutkusunu, mavi sadakati simgelemekteydi Veya daha doğrusu, bunlar en mükemmelinden aşk renkleriydiler, çünkü bütün renkler bu simgecilik içinde kullanılabilirlerdi. Deschamps, bir hanımın aşıklarına ilişkin olarak şöyle demektedir:

Li uns se venst pour li (elle) de vert,
L'autre de bleu, l'autre de blanc,
V autre s'en vest vermeil cam sanc,
Et cilz qui plus la veult avoir
Pour son grand dueil s'en vest de noir.[869]
Bazıları onun için yeşil giyinirler,
Diğerleri mavi, başkası beyaz,
Diğeri kan kırmızısı,
Ve onu (hanım) çok arzulayan (aşık)
Büyük matemi nedeniyle siyahlar giyer.

Ancak, yeşil yeni doğan ve umut dolu olan aşkın rengidir.

Il te faudra de vert vestir,
C'est la livrée aux amourelux.[870]
Yeşiller giymelisin,
Aşıkların kıyafetidir.

Gezgin şövalyenin de yeşiller giymesi uygundur.[871]

Mavi sadakatin işaretidir; aşık delikanlı maviler giydiğini söyleyince, Christine de Pisan, hanıma şu cevabı verdirtir:

Au bleu vestir ne tient mie le fait,
N'a devises porter, d'amer sa dame,
Mais au servir de loyal cuer parfait
Elle sans plus, et la gardes de blasme. ...
La gist l amour, non pas au bleu porter,
Mais puet estre que plusieurs le meffait

Defaulsete cuident covri soubz lame
Par belu porter...[872]
Maviler giymek kanıt değildir,
Özlüsözler taşımak hanımını sevdiğini göstermez,
Ona sadık bir kalple hizmet etmek gerekir
Ve sadece onu ve onu kınamalardan korumak.
... Aşk buradadır, mavi giymekte değil,
Fakat çok kimse sanabilir
Sahtekârlığın bir mezara gömülmesi olarak
Maviler giyinerek...

İşte başlangıçta sadıkane aşkın rengi olan ve ikiyüzlü bir şekilde kullanılan mavi, ilginç bir geçişle sadakatsizliği işaret etmeye başlamış, sonra da sadakatsizden avanağa geçmiştir. Hollanda'da mavi manto, kocasını aldatan kadını işaret etmekteydi; Fransa'da, "mavi kabartı" boynuzlu adamı ele vermekteydi.[873]

Nihayet mavi, genel olarak salakların rengi haline gelmiştir.

Sarı ve boz rengin revaçta olmaması, hem dönemin estetik duygusundan, hem de bu iki rengin olumsuz simgesel anlamlarından kaynaklanmaktaydı. Başka bir ifadeyle, boz ve sarı renkler sevilmemekteydi, çünkü çirkin sayılıyorlardı ve sevilmedikleri için de olumsuz bir anlam yükleniyordu. Kötü evlilik yapan kadın yakınmakta ve şöyle demektedir:

Sur toute couleur jayme la tennée,
Pour ce que je l'ayme m'en suys habillée
Et toutes les aultres ay mis en oblmy,
Helas'. mes amours ne sont icy.
Bütün renklerin içinde bozu severim,
Sevdiğim için o renkten giyinirim
Ve diğer hepsini unuttum,
Heyhat, aşklarım burada değil.

Ve başka bir şarkı:

Gris et tannée puis bien porter
Car ennuyé suis d'espérence.[874]
Gri ve boz bana yakışır
Çünkü umut bana sadece acı verir.

Gri, bozun tersine, bayram kıyafetleri için çok aranan bir renktir; ancak bu ikisi, hüzün rengi sayılmaktadır, ama gri, hiç kuşkusuz bozunkinden daha üzüntülü bir anlama sahiptir.

Sarı, husumet anlamına gelmektedir. Heinrich von Wurtenberg, Philippe de Bourgogne’un önünden, tamamen sarılar giymiş maiyetiyle geçmiştir; ve böylece “dük onun kendine karşı olduğu konusunda uyarılmıştır”.[875]

XV. yüzyılın ortasından sonra, siyah ve beyazın yerlerini geçici olarak mavi ve sarıya kaptırdıkları farkedilmektedir, ama bu doğrulanmayı bekleyen bir izlenimdir. XVI. yüzyılda sanatın bönce zıtlıklardan kaçınmaya başladığı sırada, kıyafetlerdeki garip ve cüretkâr renk bileşimleri adeti de kaybolmuştur. Burgonya tacına bağlı ülkelerin sanatçıları, renk uyumu duygulanın İtalya’dan almamaktadırlar. İlkeller okulunun doğrudan sürdürücüsü olan Gérard David, öncelleriyle kıyaslandığında, daha şimdiden renk duygusu konusunda daha büyük bir incelme göstermektedir. Demek ki burada karşımıza, zihniyetlerdeki genel gelişmeye atbaşı giden bir gelişim vardır. Sanat tarihi ve uygarlık tarihi, bu alanda birbirlerini karşılıklı olarak aydınlatmalıdırlar.

Yirminci Ayırım

Söz ve Görüntü I

Orta Çağ ile Rönesans arasında net bir ayırım hattı çizilmeye kalkışıldığı her seferinde, bu ayırım çizgisi geri çekilmek zorundaymış gibi gözükmüştür. Orta Çağın göbeğinde, daha o sıralarda bile yeni zamanları belirliyora benzeyen bazı biçimler ve bazı hareketler keşfedilmiştir ve böylece Rönesans terimi, bu olguları kapsaması için aşırı genişletilmiştir.[876] Rönesans üzerinde tarafsız bir inceleme, bunun tersine, Orta Çağın bu süreç içinde devam ettiğini göstermektedir. Ariosto, Rabelais Marguerite de Navarre, Castiglione'nin eserleri kadar, resmin tamamı, düşünce ve biçim açısından Orta Çağ unsurlarıyla dopdoludurlar. Fakat şu karşıt tezden vazgeçmemiz de mümkün değildir: Orta Çağ ile Rönesans terimleri, bizim için iki dönem arasındaki zıtlığın ifadesidirler; bu, özsel ama tanımlanması zor bir zıtlıktır.

Bu iki terimin yüzer gezer doğalarına içkin olan sakıncalardan kurtulmak için en güvenilir yol, onları yalnızca başlangıçta ifade ettikleri dönemler ve olgular için kullanmak ve Assisili aziz Francesco'ya veya gotik üsluba veyahut Claus Sluter ve Van Eyck kardeşlere ilişkin olarak artık Rönesanstan söz etmemektir, çünkü bu sonuncular da inkâr edilemez bir Orta Çağ damgası taşımaktadırlar. Sanatları; konuları, hedefleri, ifade tarzları itibariyle Orta Çağa mensuptur; bu sanat, eski kavramlardan hiçbir ayıklama yapmamış ve yeni hiçbir şey devşirmemiştir. Bazı sanat tarihçileri[877] burada bir cins Rönesans görmüşlerse de, bunun nedeni gerçekçilik ile Rönesansı tamamen hatalı bir şekilde birbirlerine karıştırmış olmalarıdır. Bu titiz gerçekçilik, bu bütün doğal ayrıntıları tam olarak aktarma özlemi, daha çok Orta Çağ sonunun zihniyet karakteri olarak kabul edilmelidir. Bu dönemin bütün alanlarında, karşımıza aynı eğilim çıkmaktadır ve bu bir gençleşme değil, çöküntü işaretidir. Zaten Rönesansın zaferi, tam da bu titiz gerçekçiliği basit ve geniş hareketle ikâme etmek olacaktır.

Fransa'daki ve Burgonya tacına bağlı ülkelerdeki XV. yüzyıl sanat ve edebiyata, ölmekte olan bir düşünceye hizmet etmektedirler; bunların,

oluşalı beri çok zaman geçmiş olan bir fikirler sistemine tam bir biçim vermekten ve onu süslemekten başka bir işleri yoktur. Düşünce tükenmişe benzemektedir; zihin yeni bir tohumlanmayı beklemektedir. Güzellik yaratmanın, önceden sabitleşmiş bir düşünce malzemesinin ifadesine ve yorumlamasına indirgendiği dönemlerde, plastik sanatlar, edebiyattan daha derin bir değere sahip olurlar. Ancak, bu değer o çağı yaşayanlar tarafından hissedilmez; çünkü düşünce, çiçeklenme döneminin geçmiş olmasına rağmen, bunların açısından önemini ve güncelliğini korumaktadır; öylesine ki, bu insanlar bu düşünceyi edebi biçim içinde tatmaya devam etmektedirler. Bize çok tekdüze ve çok yüzeysel gelen bütün şu XV. yüzyıl şiirleri, o çağın insanlarınca resimden çok daha beğenilmişlerdir.

Bu edebiyatın büyük bölümü, bizim açımızdan bütün lezzetini kaybetmiştir; buna karşılık resim, bizi herhalde XV. yüzyıl insanlarını olduğundan daha fazla heyecanlandırmaktadır. Bunun nedenini yetenek farklarında bulmak; bütün ressamlar dahiydi, ama şairler kofluktan ve uzlaşmacılıktan öteye geçemediler demek çok kolay olurdu. Hayır; nedeni, söz ile görüntünün tamamen farklı estetik işlevlere sahip olmaları olgusunda aramak gerekir. Ressam çizgi ve renk aracılığıyla bir nesnenin dış görüntüsünü aynen aktarmaktan başka birşey yapmadığında bile, bu tamamen biçimsel yeniden üretime açıklanamaz birşey katmaktadır. Buna karşılık şair, eğer yalnızca daha önce telâffuz edilmiş bir kavramı ifade etmeyi veya göze görünür bir gerçeği tasvir etmeyi hedefliyorsa, anlatılamazın bütün hazinesini sözü aracılığıyla tüketecektir. Eğer ritm ve vurgu kendilerine özgü cazibeleriyle onu kurtarmazlarsa, şair ancak düşüncelerinin okuyucuya cazip gelmesi halinde bir etkiye sahip olabilecektir. O çağın insanı, etrafında bir sürü canlı çağrışımın toplandığı şairin sözü karşısında titreşime geçmektedir, çünkü ifade edilen düşünce onun hayatının ayrılmaz parçasıdır; eğer bu düşünce parlak bir biçime büründürüldüyse, ona taze ve yeniymiş gibi gelecektir. Fakat düşünce ruhun kaygılarına cevap vermez hale geldiğinde, şiirin geriye bir tek biçimi kalır. Kuşkusuz bunun çok büyük bir önemi vardır. İçeriğin anlamsızlığını unutturacak kadar güzel ve etkileyici olabilir. Yeni bir biçim güzelliği, daha XV. yüzyıl edebiyatının içine dahil olmuştur, ama biçimi üretimlerinin büyük bölümü itibariyle aşınmış durumdadır ve ritm ile ses nitelikleri zayıftır. Bu durumda, yeni düşünce ve biçim olmadığından, eskimiş temalar

üzerindeki bitmez tükenmez bir kapanış parçası haline, kısacası geleceği olmayan bir şiir haline gelecektir.

Şairle aynı zihniyete sahip olan aynı dönem ressamının ise zamandan korkması için hiçbir neden yoktun Çünkü eserin içine koyduğu “ifade edilemez”, her zaman ilk günkü gibi yeni olacaktır. Jan van Eyck’in portrelerine bakalım. İşte kendi karısının biraz sivri ve yassı çehresi; Bauduin de Lannoy’nın ifadesiz ve titiz aristokrat kafası, Arnolfini’nin acılı ve içine kapanık çehresi (tablo bugün Berlin’dedir), *Leal Souvenir*’in esrarlı saflığı, katedral kurulu üyesi Van de Paele’nin renk vermeyen ürkütücü çehresi. Bu figürlerin herbirinde, kişiliğin derinlerine inilmiştir. Karakter çözümlemesini daha ileri götürmek mümkün değildir; ressam karakterleri anlamış, bunları görüntü ile ifşa etmiştir. Yüzyılının en büyük şairi olsaydı bile, bunları sözle bu derecede tasvir edemezdi. Resim şeylerin dış görüntüsünü aktardığını iddia ettiğinde bile, gelecek zamanların tümü için esrarını korumaktadır.

İlham ve zihniyetin aynı olmasına rağmen, XV. yüzyılda plastik sanatlar ile edebiyatın değerleri arasında bir orantısızlık bulunmasının temel nedeni budur. Fakat bu fark bir kez tanındıktan sonra, biri plastik diğeri sözel olan iki ifadenin örneklerinin karşılaştırılması, çok sayıda ortak çizgiyi ortaya çıkartacaktır.

Dönemin sanatının en saygın temsilcileri olarak van Eyckleri alalım; ilhamlarını ve ifade tarzlarını karşılaştırmak üzere onların karşısına hangi yazarlar çıkartılabilir? Bunları aynı konuları ele alanların arasında değil de, saray, soyluluk ve zengin burjuvazi gibi aynı çevrelerde arayacağız. Buralarda, zihniyetlerde bir benzeşme olduğu varsayılabilir. Van Eycklerin sanatıyla atbaşı giden edebiyat, resim himayecilerinin korudukları edebiyattır.

İlk bakışta, esaslı bir farklılık her karşılaştırmayı beyhude hale getiriyormuşa benzemektedir: resmin malzemesi özellikle dinseldir, Fransız-Burgonya edebiyatınınki ise özellikle dindışıdır. Ancak, dindışı unsurun resmin içinde, bize kadar ulaşan örneklerin düşündürteceğinden daha büyük bir yere sahip olduğunu hatırlayalım. Öte yandan, edebiyat tarihi daha çok dindışı türleri incelemiştir: aşk şarkısı, Roman *de la Rose*’un taklitleri, şövalye romanlarının sonuncu temsilcileri, hikâye, hiciv, kronikler. Dönemin resmi, bize yalnızca üç kanatlı tabloların ve portrelerin katılığını düşündürtmektedir; edebiyat bizim açımızdan herşeyden önce,

erotik hicvin şehvet düşkünü sırıtması ve kroniklerin tekdüze dehşetleridir. Bu yüzyıl erdemlerini resmetmiş ve kusurlarını yazmışa benzemektedir. Fakat burada optik bir yanılgıya kurban gitmekteyiz.

XV. yüzyıl sanatı ve edebiyata, Orta Çağ sonu zihniyetinin genel ve esas niteliğine ortaklaşa sahiptirler: her ayrıntıyı belirtme, her fikir ve imgeyi sonuna kadar geliştirme, zihnin her kavramına somut bir biçim verme eğilimi. Erasmus Paris'teyken, bir papazın İncil'deki yuvasına geri dönen çocuk meseli üzerinde kırk gün süreyle vaaz verdiğini duyduğunu anlatmaktadır. Papaz, bunu bütün Canime süresince (kırk gün süren oruç dönemi) sürdürebilmek için, gidiş ve dönüşleriyle yolculuklarını, hanlarda yediklerini, önünden geçtiği değirmenleri, zar oyunu oynamalarını vb. anlatmış; boş laflarına destek bulmak üzere, peygamberlerin ve İncil yazarlarının metinlerini hırpalamıştır. “Ve bu yüzden, cahil kalabalık ve ekâbiran onu adeta tanrısal biri saydılar”.[878]

Ayrıntının özenle gösterilmesinin ressamlardaki yerini anlayabilmemiz için, Jan van Eyck'in iki tablosunu inceleyelim. Önce, Louvre'da bulunan ve içinde şansölye Rolin'in de yer aldığı Madonna tablosu. Elbiselerin kumaşlarının, döşeme ve sütun mermerlerinin, camlardan yansıyanların, şansölyenin saatler kitabının resmedilmesindeki çalışkanca tamlık, Van Ecyk'in dışındaki herkes için ukalalık sayılabilir. Tıpkı Kitabı Mukaddes'ten alınma bir dizi sahnenin aktarıldığı sütun başı süslemelerindeki gibi olan, ayrıntıların abartılı tamlığı, onda bile bütüne zarar verir hale gelmektedir. Fakat ayrıntı tutkusu, esas olarak Bakire Meryem ile bağışçının figürlerinin gerisinde cereyan eden harika perspektifin işinde kendine serbest alan bulmaktadır. Bunun tasvirini Durand-Gréville'den alıyoruz:[879]

“Eğer meraka kapılıp bir adım daha yaklaşma tedbirsizliğinde bulunulursa, herşey biter, artık dikkatin ayakta kaldığı sürece esir düşülmüştür; ayrıntının kalitesi insanı coşturur; teker teker her çiçeğe, Bakire Meryem'in harika bir işçiliği olan tacına, sütun başlarını ağırlaştırmadan dolduran gruplardaki her bir figüre; çiçek çiçek, yaprak yaprak yerdeki zenginliklere bakılır; şaşakalmış olan göz, tanrısal çocuğun (İsa) başı ile Bakire Meryem'in omuzunun arasında, çatı duvarları ve zarif çan kuleleriyle dolu bir kentte, çok sayıda payandası olan büyük bir kilise, tüm eni boyunca uzanan ve herbiri canlı birer figür olan, üzerinde

sayılamayacak kadar çok büyük fırça darbesinin koşuştukları bir merdiven tarafından ikiye bölünen geniş bir meydan keşfeder; üzerinde insanların acele ettikleri ve birbirleriyle karşılaştıkları, iki yakayı birleştiren bir köprü onu cezbeder; üzerinde minik kayıkların dolaştığı, ortasında, üzerinde küçük çan kuleleri olan ve etrafı ağaçlarla çevrili bir senyör şatosunun yükseldiği, bir çocuğun tırnağından daha küçük bir adanın bulunduğu bir nehrin kıvrımlarını izler; sol tarafta, üzerine ağaç dikilmiş, gezinti yapanlarla dolu bir rıhtımı kateder; hep daha uzağa gider, yeşil tepelerin yamaçlarını bir bir geçer; karlı dağların uzaktaki hattı üzerinde bir an dinlendikten sonra belli belirsiz bulutların yüzdükleri çok hafif mavi bir gökyüzünün sonsuzluğunda kaybolur".

Ve işte mucize: Michel-Angelo'nun öğrencisinin iddialarının aksine, birlik ve uyum kaybolmamıştır. "Akşam çöküp de, bekçilerin seyrinize son vermelerinden bir dakika önce, başyapıtın günbatımının yumuşaklığı içinde nasıl biçim değiştirdiğine bakınız; gök çok daha derinleşmekte; renkleri kaybolan esas sahne, Uyum ve Birlik'in sonsuz esrarının içine dalmaktadır...".

Sonsuz ayrıntı çözümlemesine özellikle yatkın bir diğer usta işi eser de, eskiden Saint-Petersburg Ermitaj müzesinde bulunan Tebliğ tablosudur. Bu tablonun sağ kanadını meydana getirdiği üç kanatlı resim bütün olarak varolsaydı, muhteşem bir yaratı olacaktı. Van Eyck, burada ustalığının bütün virtüozluğundan yararlanmıştır; bu herşeye egemen olan ustalık hemen hissedilmektedir. Bu, onun en ayinsel, aynı zamanda en rafine eseridir. Meleğin zuhur etmesinin çerçevesi olarak, Kuzu adlı mihrap arkalığında olduğu gibi bir yatak odasının mahremiyetini (bu sahne, bütün iç mekân resimlerinin kökeninde yer almaktadır) değil de, bir kilisenin geniş mekanını vererek, geçmişin kutsal konulu resim kurallarını izlemiştir. İki figür, duruş ve yüz ifadeleriyle, artık Kuzu adlı mihrap arkalığındaki Tebliğ sahnesinin yumuşak şefkatine sahip değildir. Melek, Bakire Meryem'i törensel bir şekilde selamlamaktadır; kendini elinde bir zambak çiçeği sapı ve kafasında ince bir taçla sunmamakta; bir asa, görkemli bir taç taşımaktadır ve dudaklarında Aigina heykellerinin katı ifadeli gülümsemesi bulunmaktadır. Renklerin ihtişamı; incilerin, altının ve değerli taşların parlaklığıyla, Van Eyck'in resmini yaptığı bütün melek figürlerini aşmaktadır. Elbisesi yeşil ve altın sarısıdır, brokar mantosu kırmızı ve altın şansıdır, kanatları tavuskuşu tüyleriyle kaplıdır. Bakire Meryem'in kitabı,

önündeki yastık, delici ve ayrıntılı bir özenle resmedilmişlerdir. Kilisenin içi, anekdota ilişkin ayrıntılarla kaynamaktadır. Döşeme taşları, burçların işaretlerini taşımakta, bunlardan beşi görülebilmektedir; ayrıca gene burada Samson ve Davud'un hayatından sahneler yer almaktadır. Kilisenin sunağının arkasında yer alan çıkıntılı bölümün duvarı, İshak ve Yakup'un görüntüleriyle bezenmiştir; kirişlerin arasındaki yuvarlak kabartılar ile bir vitrayda, İsa yanında iki üç kanatlı melek olduğu halde bir yerkürenin üzerinde gösterilmiştir, sonra başka duvar resimleri, çocuk Musa sudan kurtarılırken ve Yasa Levhaları'nın verilmesini temsil etmektedirler; bunların hepsi, okunaklı ibarelerle açıklanmaktadır. Bir de tahta tavan süslemesi belirsiz kalmaktadır.

Ve mucize bir kez daha meydana gelmiştir: ton ve ifade birliği, ayrıntıların birikimi içinde kaybolmamıştır. Şansölye Rolin'li Madonna tablosunda, başlıca kişilerin bakışlarını uzak mekânlara yönelten, dışarının neşeli ve aydınlık ışığıydı; burada ise, bu yüksek binaya egemen olan günbatımı, bütünü esrarlı bir gölgeyle kuşatmakta, göz anlatılara ilişkin ayrıntıları ancak zorlukla farkedebilmektedir.

Genel etkiyi feda etmeden, ayrıntıları incelikleri içinde gösterme ihtiyacına (belki de, uzman olmayan bir bağışçının en olanaksız taleplerini yerine getirebilme ihtiyacına) istediği gibi karşılık vermesi, ressamın ayrıcalığıdır. Bu ayrıntı çokluğu, gerçeğin kendini gördüğümüzde de olduğu gibi, bizi yormamaktadır. Bu ayrıntılar, eğer haberliysek farkedilmekte ve kısa bir süre sonra kaybolmakta veya yalnızca renk ve perspektif etkisine yardım eder hale gelmektedirler.

Aynı ayrıntı tutkusu edebiyatta ortaya çıktığında, etki tamamen farklı olmaktadır. Bu edebiyat, şeylerin dışını geniş ölçüde tasvir etmekten hoşlanan doğalcılığı henüz bilmemektedir. Kişi ve nesne tasvirleri, hâlâ Orta Çağ şiirinin sahip olduğu basit araçlarla yapılmaktadır. Şairin ilhamını aldığı nesneler tasvir edilmemekte, zikredilmektedir; ad sıfata egemendir; örneğin yalnızca renk veya ses gibi ana nitelikler belirtilmektedir. Ayrıntının yoğrulması, nitelikselden çok nicelikseldir; saymaya dayalıdır. XV. yüzyıl yazarlarının çoğu sözü çok uzatmaktadır; bunlar sessizliğin etkisini bilmemektedirler. Yalnızca öznenin akla getirdiği imgeler değil, aynı zamanda çoğu kere çok basit olan düşünceler de, mükemmel tamlıkları içinde eklemleştirilmektedirler. Kompozisyonun bütünsel çerçevesi, tıpkı bir tabloda olduğu gibi ayrıntılarla doldurulmuştur. Öyleyse, edebiyatın

meydana getirdiği etkinin daha az uyumlu olması nereden kaynaklanmaktadır?

Bu kısmen, başatın eklentiyle olan ilişkisinin iki sanat dalında aynı olmamasından kaynaklanmaktadır. Herşey esastır. Tek bir ayrıntı bile, bizim için eserin tam uyumunu belirleyebilir. Dinsel duygunun estetik beğeninin önüne geçmemesi halinde, Kuzu adını taşıyan mihrap arkalığını seyreden kişi, ana sahnedeki çiçek açmış tarlaya, Kuzu'ya tapınanların meydana getirdiği kafileye, dipteki ağaçların arkasındaki kulelere; kompozisyonun, yüce tanrısallıkları içindeki ana figürlerine aynı -ben ne diyorum, daha fazla- heyecanla bakacaktır. Bakışları, pek fazla çekici olmayan tanrı, Bakire Meryem ve Vaftizci Yahya figürlerinden, bağışçının portrelerine, güneş içindeki caddenin nefis perspektifine ve beziyle birlikte küçük bakır bakraça yönelecektir. İsa'nın elinin ve kanının ekmekle şaraba dönüşmesinin esrarının burada en uygun ifadesini bulup bulmadığını kendine belli belirsiz soracak; başyapıta ısmarlayanlar veya yapanlar açısından tamamen ikincil olan bütün bu ayrıntıların duygulandırıcı samimiyeti ve inanılmaz yetkinlikleri onu fazlasıyla hayran bırakacaklardır.

Oysa, ressam ayrıntıların ifadesinde tamamen özgürdür. Kati bir kurallar bütünü onu ana temasının kompozisyonu konusunda bağlarken -dinsel bir tablonun resmedilmesinin yasası vardır, ressam bunun dışına çıkamaz-, geriye kalan her konuda hayalgücünü serapa serbest bırakabilir. Kumaşları, bitkileri, ufku, çehreleri, dehasının ona ilham ettiği şekilde resmedilebilir. Kutsal bir konuyu işleyen tablonun sağlam ve sabit kompozisyonu, ayrıntıların zenginliğini tıpkı bir kadın entarisinin çiçekleri taşıdığı gibi taşımaktadır bu, hafif bir yüktür.

XV. yüzyılı şirinde, başatın eklentiyle ilişkisi, resimde olduğunun tersidir. Şair, başat konuya ilişkin olarak özgürdür; ondan beklenen yeni bir fikirdir. Bunun tersine, eklentiler konusunda gelenek tarafından bağlanmaktadır. Her ayrıntının ifade tarzının kuralları vardır ve bunların dışına çıkması mümkün değildir. Çiçekler, doğa, acılar ve sevinçler; bütün bunların, şairin ancak biraz cila veya renk katarak yenileyebileceği, ölçüye bağlanmış ifade biçimleri vardır. Şair, sonsuza kadar cilalamakta ve renklendirmektedir, çünkü ressam gibi boyut tarafından zorlamamaktadır. Maddi araçlara ilişkin olarak her tür kısıtlamadan azadedir, ama bu özgürlüğü kötüye kullanmaması için, ressamınkinden nisbeten daha büyük

bir dehaya sahip olması gerekir. Vasat ressamlar daha sonraları da beğenilmişlerdir, ama vasat şair unutulmuştur.

Bir XV. yüzyıl şiirinde, aşırı ayrıntı kullanımının etkilerini farkedilir kılmak için, bunu bütün şiir boyunca harfiyen sürdürmek gerekirdi ve şiirler çok uzun oluyorlardı. Bu durumda, numunelerle yetinmek zorundayız.

Alain Chartier, kendi döneminde büyük şair olmakla ünlüydü. Petrarca'yla kıyaslanıyordu. Clément Marot, onu hâlâ önde gelen kişiler arasında saymaktaydı. Bu durumda, kendimizi o dönemin bakış açısının içine yerleştirerek, onun eserini en büyük ressamlarınkilerle kıyaslamaya hakkımız vardır. Aşıkları Azizcourt çarpışmasına katılmış olan dört soylu hanımın aralarındaki konuşma olan *Le Livre de quatre dames* (Dört Hanımın Kitabı) adlı şiiri, kural olduğu üzere manzaranın tasviriyle başlamaktadır: bu, tablonun arka planı olacaktır.[880] Bu manzarayı, Kuzu'ya Tapınma tablosundakiyle kıyaslayalım: bitki örtüsü çok özenle resmedilmiş çiçekler içindeki harika çayır, tepelerin gölgeli zirvelerinin arkasındaki kilise çan kuleleri.

Şair, bir ilkbahar sabahı, inatçı melankolisinden kurtulmak için gezintiye çıkar:

Pour oublier melencolie,
Et pour faire chiere plus lie,
Ung doulx matin aux champs issy,
Au premier jours qu'amours ralie
Les cueurs en la saison jolie...
Melankoliyi unutmak için,
Ve moralimi yükseltmek için,
Hoş bir sabah tarlalara gittim,
Aşkların bağlandığı ilk günde
Kalpler güzel mevsimdeyken...

Bütün bunlar tamamen kurala uygundurlar ve ritm ile sessellik itibariyle özel bir cazibe taşımamaktadırlar. Arkadan ilkbahar sabahının tasviri gelmektedir.

Tout autour oiseaulx voletoient
Et si tres doulcement chantoient
Qu'il n'est cuens qui n'en fust joyeulx.
Et, en chantant, en lair montoient

Et puis l'un, l'autre surmontoient
A l'estrivée, a qui mielx mielx.
Le temps n'estoit mie neueux,
De bleu estoient vestuz les cieux,
Et le beau soleil cler luisoit.
Etrafta kuşlar uçuşuyordu
Ve çok hoş ötüyorlardı
Bundan mutluluk duymayacak gönül olmaz.
Ve öterken göğe yükseliyorlardı
Ve birbirlerini geçiyor, tekrar geçiyorlardı
Ve giderek daha yukarı çıkıyorlardı.
Havada hiç bulut yoktu,
Gökyüzü mavilere bürünmüştü,
Ve güneş pırıl pırıl parlıyordu.

Bu hoşlukların sadece zikredilmeleri, eğer yazar bir yerde durmayı bilseydi çekici olabilirdi. Bu doğa şiirinin sadeliğinin bir cazibesi vardır, fakat burada *biçim* eksiktir. Öten kuşları zikrettikten sonra, yazar sıralamasına bir solukta devam etmektedir.

Les arbres regarday flourir
Et lievres et commins courir.
Du printemps tout s'esjouyssoit.
La sembloit amour seignourir.
Nul n'y peult vieillir ne mourir,
Ce me semble, tant qu'il y soit.
Des erbes ungflair doulx issoit,
Que l'air sery adoulcissoit,
Et en bruiant par la valee
Ung petit ruisselet passoit
Qui les pays amoitissoit,
Dont l'eaue n'estoit pas salee.
La buvoient les osyllons,
Apres ce que des grésillons,
Des mouschettes et papillons
Et avoient pris leur pasture.
Lasniers, aoutours, esmerillons
Vy, et mouches aux aguillons

Qui de beau miel paveillons
Firent aux arbres par mesure.
De l'autre part fut la closture
D'ung pré gracieux oû nature
Sema les fleurs sur la verdure,
Blanches, jauns, rouges et perses.
D'arbres flouriz fut la ceinture,
Aussi blancs que se neige pure
Les couvroit, ce sembloit paincture,
Tant y eut de couleurs diverses.
Ağaçların çiçek açışına baktım
Ve tavşanların koşuşturmasına,
Herşey ilkbaharla coşuyordu
Aşk bundan etkileniyora benziyordu.
Burada kimse yaşlanamaz, ölemez,
Burada olduğu sürece.
Otlardan güzel bir koku çıkıyordu,
Temiz hava bunu daha da hoşlaştırıyordu,
Ve vadi boyunca şırıldayarak
Küçük bir dere akıyordu
Toprakları nemlendirerek,
Suyu tuzlu değildi.
Kuşcuklar buradan su içiyorlardı.
Ardından cırcırböceklerinin,
Sinekçiklerin ve kelebeklerin
Çayırlarına ulaşıyorlardı.
Doğanlar, şahinler, bozdoğanlar
Gördüm ve iğneli sinekler
Harika balın içine yuva yapan
Ağaçların üzerinde ölçüyle.
Çitlerin öteki tarafında
Çekici bir çayır, doğanın
Yeşilliğin üzerine çiçek serptiği,
Beyaz, sarı, kırmızı ve mor.
Çiçekli ağaçlar da kemeriydi,
Lekesiz kar kadar beyaz

Bir resim gibi onu örtüyordu
Burada çok çeşitli renkler vardı.

Bir dere çakıltaşlarının üzerinde mırıldanmakta, derenin içinde balıklar yüzmekte, bir koruluk kıyı boyunca yeşil perdesini çekmektedir. Yeniden kuşlar sayılmaktadır: ördekler, kumrular, sülünler, balıkçıllar; Villon, Babil kulesindeki bütün insanlar gibi, bütün kuşlar burada diyecektir.

Her ikisi de her ayrıntıya bağlanma eğiliminin hükmü altında olan, her ikisi de doğanın güzelliğini aktarmaya uğraşan ressam ile şair, araçlarının farklılığı nedeniyle çok ayrı sonuçlara ulaşmaktadırlar. Ayrıntıların kitlesine rağmen, tabloda birlik ve sadelik; şiirde kurala bağlı konuların yalnızca sayılmalarından kaynaklanan biçimi olmayan tekdüzelik.

Bu açıdan, düzyazı resme daha fazla yaklaşmaktadır. Bu zorunlu konulara daha az mecburdur. Çoğunlukla gerçeği daha özenle aktarmayı hedeflemektedir ve iş icraya geldiğinde, araç seçiminde daha serbesttir.

Sona ermekte olan Orta Çağ zihniyetinin başat çizgilerinden biri de, görme duyusunun önceliğidir; bu öncelik, düşüncenin ataletiyle bağlantılıymışa benzemektedir. Görsel imgeler aracılığıyla düşünülmekte ve ifade edilmektedir. Görsel kavrayışa bu dönemin zihniyeti açısından yeterli olduğu için, allegorilerin tatsız tuzsuzluğuna tahammül edebilmiştir. Resmin mükemmelliği de buna bağlıdır: resimsel iade, zamanın zihinsel işleyişine daha uygundur. Ve nihayet, XV. yüzyıl düzyazısının niteliğinin şiirinkinden genelde daha üstün olması da bundan kaynaklanmaktaydı. Tıpkı resim gibi düzyazı da, daha o tarihlerde bile, şiirin gelişme derecesi ve bizzat doğasından ötürü kendine yasakladığı dolaysız bir gerçekçiliği deneyebilirdi.

Özellikle bir yazar vardır ki, şeylerin dışını çok açık bir şekilde görmesiyle Van Eyck'i hatırlatmaktadır; bu yazar Georges Chastellain'dir. Alost ilinden bir Flamandır. Kendini "*leal françois*" (doğuştan Fransız) olarak nitelemesine rağmen, anadilinin "thi dili" olmuş olması güçlü bir olasılıktır. La Marche, onun için, "Fransız dilinde yazmasına rağmen Flaman asıllıdır" demektedir. Kendi de köylülüğünü vurgulamaktan hoşlanmaktadır. "Kaba dilini" konuşmakta; kendini "Flaman, çobanlık yapan uçların adamı, kaba, cahil, kekeleyerek konuşan, ağzı ve damağı yağlı ve toprağın doğasına özgü diğer kusurları olan" biri olarak

anlatmaktadır.[881] Bu doğallık, onun çiçekli üslubunun ağırlığını, Fransız okuyucunun tahammül edemediği tumturaklı ifadesini açıklamaktadır. Bu, devasalığa yatkın bir gösteriş üslubudur. Ondan söz eden bir çağdaşı, “çok yüksek ses çıkartan şu kocaman çan” demiştir.[882] Ancak, berrak ve nüfuz edici bakışını ve renginin lezzetini herhalde Flaman kökenli olmasına borçludur.

Chastellain ile Jan van Eyck arasında inkâr edilemez yakınlıklar vardır. Chastellain, en iyi bölümlerinde Jan van Eyck’in en kötü bölümlerine yetişmektedir ki, bu hiç de az birşey değildir. Kuzu adlı mihrap arkalığındaki şarkı söyleyen melekler grubunu bir düşünelim. Değerli taşlarla süslü kırmızı ve altın sarısı brokardan bu ağır elbiseler, çok fazla ifade taşıyan yüz hareketleri, rahlenin biraz çocukça süslemesi; resimde bütün bunlar, Burgonya şiirinin tumturaklı ifadesinin karşılığıdır. Bu, resme aktarılmış hitabettin Ama, bu hitabet unsuru resimde ancak ikincil bir yere sahipken, Chastellain’in tarzı içinde esas unsurdur. Net gözlemi ve gerçekçiliği, cafcaflı cümlelerin ve şişirilmiş terimlerin dalgaları içinde boğulmaktadır.

Fakat Chastellain, Flaman ruhunu özellikle esir alan bir olayı tasvir ettiğinde, kuvvetli hayalgücü anlatıya etkileyici bir eda vermektedir. Düşünce bakımından çağdaşlarından hiç de daha zengin değildir; fikir yerine geçenler, eski dinsel, ahlaki ve şövalyece ortak noktaların karışımıdır. Bütün spekülasyonları yüzeysel, ama gözlemi uyanık ve canlıdır.

Dük Philippe’e ilişkin olarak çizdiği portre, neredeyse van Eyck’in gücüne sahiptir.[883] Hikâyeci bir ruha sahip olduğundan, 1457 yılı başında dük ile oğlu Charles arasında meydana gelen bir kavgayı, dikkat çekici bir belâgatle ve ayrıntılı bir şekilde anlatmaktan tad almıştır. Görsel algılaması, hiçbir yerde burada olduğu kadar canlı değildir; olayın bütün dış koşullarını tam bir netlik içinde aktarmıştır. Bu anlatıdan uzun pasajlar alıntılamak mutlaka gereklidir.[884]

Uyuşmazlık, genç Charolais kontunun konağındaki bir saray görevi nedeniyle çıkmıştır. Yaşlı dük verdiği söze rağmen, bu görevi, o sırada çok gözde olan Croy ailesinden birine vermek istemektedir. Babasının bu aileye

karşı olan duygularını paylaşmayan Charles, bu görevi dostlarından biri için düşünmektedir.

“Dük böylece, Saint-Antoine günü olan bir pazartesi,[885] *missa* ayinini yaptıktan sonra, evinin huzuru içinde ve hizmetkârlar arasında uyuşmazlık olmamasını ve oğlunun da onun keyif ve nasihatine uymasını arzulayarak, dualarının büyük bölümünü yaptıktan ve konağın kilisesi boşaldıktan sonra oğlunu yanına çağırdı ve ona tatlılıkla şöyle dedi: “Charles, mabeyincilik görevi için Sempy ve Hémeries senyörleri arasında çıkan kavgaya bir son vermenizi ve boş görevin Sempy senyörüne verilmesini istiyorum”. Kont bunun üzerine şöyle dedi: “Efendimiz, sizin bana verdiğimiz emirde Sempy senyörünün adı hiç geçmiyordu ve efendimiz, lütfen, size yalvarıyorum, ben bu emre uyayım”. Dük bunun üzerine, “Déa emirlerimle canımı sıkmayınız. Artırmak ve eksiltmek benim işim; Sempy senyörünün bu göreve getirilmesini istiyorum”. “Hahan!” dedi kont (çünkü hep böyle nida ederdi). “Efendimiz, yalvarıyorum, beni affediniz, çünkü bunu yapamam, ben sizin bana emrettiğiniz şeyde ısrarlıyım. Bana bu oyunu oynayanın Croy senyörü olduğunu açıkça görüyorum”. Dük, “ne yani, bana itaatsizlik mi ediyorsunuz? İstediğimi yapmayacak mısınız?” dedi. “Efendimiz, size memnuniyetle itaat edeceğim, ama bunu asla yapmayacağım”. Ve dük bu sözlerin üzerine öfkeden kudurarak şu cevabı verdi: “Ha! Oğul, irademe itaat mi etmeyeceksin? Gözüme gözükme” ve kanı bu sözlerle birlikte kalbine doldu ve sarardı, sonra kızardı ve sonra yüzüne korkunç bir ifade geldi ve o sırada yanında bulunan tek kişi olan konak kilisesi papazından (şapel) duyduğuma göre, bakılamayacak kadar çirkinleşti...”

Dükün oğluna bakışı düşesi dehşete düşürür; bu öfkeden kurtarmak için kontu küçük kilisenin dışına götürmek ister. Ama anahtarı papazda olan kapıya ulaşmak için birçok köşeyi dönmek gerekmektedir. Düşes, “Caron[886] aç kapıyı” der, ama papaz ayaklarına kapanır ve oğlunu şapelden çıkmadan önce af dilemeye ikna etmesi için yalvarır. Düşes yalvararak Charles’a döner, ama o yüksek sesle şöyle bağırır: “Déa, madam, efendimiz gözlerine bakmamı yasakladı ve bana öfkelendi, böylece, bu yasaklamadan sonra, bu kadar çabuk geri dönmeyeceğim, tanrının inayetiyle nereye olursa oraya gideceğim”. Bunun üzerine öfkeden felç olarak yerinde kalmış olan dükün haykırışı patlar ve ölümcül bir dehşete kapılan düşes papaza, “dostum, çabuk aç, çabuk, gitmemiz daha iyi, yoksa öleceğiz” der.

Dairesine geri dönen Philippe, ihtiyarlara özgü bir cins dalgınlık haline girer; akşam olurken, Brüksel'den tek başına atla çıkar; yeteri kadar giyinmemiştir ve kimseye haber vermemiştir. "Bu sıralar günler kısaydı ve prens atma bindiğinde akşam çökmüştü ve kırlarda yalnız kalmaktan başka birşey istemiyordu. Böylece maceraya atıldığının ertesi günü, uzun ve sert bir dondan sonra buzlar çözüldü ve kalın bir sisin içinde koşturup durdu, akşam olunca yağmur başladı, çok ıslak olan bu yağmur toprakları çamura çevirdi ve esen rüzgârla birlikte buzları kırdı". Bunun arkasından, dükün korular ve tarlalar boyunca başıboş bir şekilde, geceleyin at koşturmasının tasviri gelmektedir. Chastellain, bu tasvirde çok canlı bir doğalcılık ile nasihatçi ve tumturaklı söylev tarzını birleştirmiştir; bu da oldukça garip bir etki yaratmaktadır. Aç ve yorgun düşen yaşlı dük, yolunu da kaybetmiştir ve boşuna yardım çağırmaktadır. Az daha yol sandığı bir nehre düşecektir. Atıyla birlikte düşünce yaralanmıştır. Öten bir horozun veya havlayan bir köpeğin ona bir yerleşim yerini işaret etmesi için boşuna kulak kabartmaktadır. Nihayet bir ışık farketmiş ve ona yaklaşmanın yolunu aramaya başlamıştır; ışığı gözden kaybetmiş, yeniden bulmuş ve sonunda oraya ulaşmıştır. "Fakat yaklaştıkça, burası o kadar çirkin ve korkutucu gözükmekteydi, çünkü tepenin bin yerinden ateş çıkıyordu ve bunun kocaman bir bacası vardı; bu saatte kimse buranın ya Araf, ya da düşmanın bir hilesi olduğundan başka birşey düşünemezdi". Dük bunun üzerine durmuştur, ama birdenbire kömürcülerin korunun dibinde ateş yakma adetlerinin olduğunu hatırlamıştır. Ancak civarda ev yoktur. Bir köpeğin havlamalarının rehberliği altında bir süre daha dolaştıktan sonra, fakir bir adamın kulübesine yönelmiş, burada dinlenme ve yiyeceğe kavuşmuştur.

Başka olaylar, Chastellain'e çarpıcı tasvir fırsatları sağlamışlardır: Valenciennesli iki burjuva arasındaki adli düello; ayaklarında tahta ayakkabıları olduğu halde üst katta esir almaca oyunu oynarken Burgonyalı soyluları uykudan uyandıran Frizya elçileriyle bunların arasında çıkan gece dalaşı; halkın geçit töreni yaparak aziz Liévin'in sandukasını taşıma âdetine sahip olduğu neşeli Houthem kermesiyle çakışan, dük Charles'ın Gand'a 1467'deki girişi sırasında çıkan kargaşa.[887] Bütün bu sahifeler boyunca bilinçsiz bir şekilde kaydedilen ayrıntılar, yazarın görüş gücünü kanıtlamaktadırlar. Ayaklanmaya karşı çıkan dük, karşısında "paslanmış madeni başlıkları olan ve içinde ısırgan dudaklarını gösteren sakallı köylü

suratları” gördü. Çığlıklar yükselmektedir. Dükün yanında cama yapışan köylü, üzerine siyah boya çekilmiş demir bir eldiven giymiştir, bunun altıyla pencereye vurarak, sessiz olunması için emir vermektedir.[888] Görülen şeyleri tam anlamıyla tasvir etmek için doğru ve basit kelimeyi bulma yeteneği, sonuçta Van Eyck’e portrelerine mükemmel ifadelerini vermesine olanak sağlayan görüş gücünün aynıdır. Fakat bu gerçekçilik, edebiyatta kural olan biçimler tarafından engellenmekte ve kuru bir nutukçuluk yığınının altında boğulmuş gibi olmaktadır. Resim, bu konuda edebiyattan çok daha ileridedir. Daha o sıralarda bile, ışığın etkilerini aktarabilme konusunda eksiksiz bir virtüositeye sahiptir. Bir anın ışığını saptama sorunu, özellikle minyatürcüleri meşgul etmektedir. Tabloda aydınlık-karanlık ilk kez Haarlemli Geertjen de Saint-Jean tarafından, İsa’nın Doğumu adlı tabloda gerçekleştirilmiştir. Minyatürcüler, İsa’nın tutuklanması sahnesinde zırhların üzerine yansıyan meşale ışığını aktarmayı çoktan beri biliyorlardı. Kral René’ye ait *Cuer d’amours espris* adlı minyatürü yapan usta, daha o sıralarda bir “güneşin doğuşu” yazmayı başarmıştır; *Heures d’Ailly* minyatürünün ustası ise, bir fırtınadan sonra bulutları delen bir güneş yapabilmişti.[889]

Buna karşılık, ışığın etkilerini aktarmaya yönelik edebi araçlar henüz ilkeldirler. Parıltı ve parlaklıktan çok hoşlanılmaktadır; hatta daha önce de söylediğimiz üzere, güzellik öncelikle ışık olarak kavranılmaktadır. XV. yüzyıl yazar ve şairleri, güneş ışığını, mumların ve meşalelerin ışığını, madeni başlık ve silahların ışık yansıtmalarını istekle kaydetmektedirler. Fakat bu çok basit bir zikredişten ibarettir; ışığı tasvir etmek üzere edebi usuller yoktur. Bir anın izlenimini saptama konusundaki bu yeteneğin karşılığını belki de başka bir yerde aramak gerekmektedir. Ben bunu, XIV. ve XV. yüzyıl edebiyatının içinde sıklıkla kullanılan dolaysız söylevde buluyorum. Dolaysız cümlenin etkisinin peşinde, hiçbir dönemde bu kadar açlıkla koşulmamıştır: zaten bu kullanım, yorucu bir kötüye kullanma halinde yozlaşacaktır. Froissart’ın kullandığı bitmez tükenmez diyaloglar, siyasal bir sorunun aydınlatılmasının söz konusu olduğu durumlarda bile, çoğunlukla oldukça boş, hatta sıkıcıdırlar. Fakat bazen de, dolaysızlık ve kendiliğindenlik izlenimi, bu söylevlerin içinden çarpıcı bir şekilde çıkmaktadır.

“Bunun üzerine, kentlerinin alındığı haberini duydu ve ‘kimler tarafından?’ diye sordu. Onunla konuşanlar cevap verdiler: ‘Brötonlar’. ‘Ha’ dedi, ‘Brötonlar kötü insanlardır, kenti yağmalayacak ve yakacaklar, sonra da gideceklerdir’. Şövalye, ‘nasıl bağırıyorlardı?’ dedi. ‘Kuşkusuz senyör, La Trimouillein haykırıyorlardı”.

Froissart, diyaloğun hareketini hızlandırmak için, iki kişi arasındaki konuşmada, birinin son sözünü diğerine şaşkınlık içinde tekrarlattırılmasına dayalı oyunu biraz kötüye kullanmıştır.

“Efendimiz, Gaston öldü”. “Öldü?” dedi kont. “Gerçekten öldü efendimiz”.

Ve başka bir yerde, “Böylece ona aşk ve soy konusunda danıştı”. “Danışma, güzel yeğenim artık çok geç” dedi başpiskopos, “ahırı at kaybolduktan sonra kapatmak istiyorsunuz”.[890]

Şiir de karşılıklı kısa cümlelerden geniş ölçüde yararlanılmıştır.

- *Mort, je me plaing - De qui? - De toy.*
- *Que t’ay je fait? - Ma dame as pris.*
- *C’est vérité - Dy moy pour quoy.*
- *Il me plaisoit -Tu as mespris.*[891]
- *Ölümüne yanıyorum - Kimin? - Senin.*
- *Sana ne yaptım? - Hanımımı elimden aldın.*
- *Bu doğru - Neden yaptığını söyle.*
- *Hoşuma gidiyordu - Yanlış yaptın.*

Araç, burada amaç haline gelmiştir. Bu kesikli diyaloglardaki virtüosite, Jean Meschinot’nun, Fransa’nın XI. Louis’yi itham ettiği baladında zirvesine çıkmıştır. Otuz dizenin herbirinde, sorular ve cevaplar bazen bir çok kere yer değiştirmektedirler. Ancak bu garip biçim, siyasal hicvin etkisine zarar vermemektedir. Bu şiirin birinci kıtası:

- *Sire... - Que veux? - Entendez... - Quoy? - Mon cas.*
- *Or dy. - Je says... Qui? -Le destruicte France!*
- *Parqui? -Par vous - Comment? - En tous estats.*
- *Tu mens – Non fais - Qui le dit? - Ma souffrance.*
- *Que souffres-tu? -Meschief- Quel? -A oultrance.*
- *Je n’en croy rien - Bien y pert -N’en dy plus!*
- *Las! si feray. - Tu perds temps. - Quelz abus!*
- *Qu’ay je mal ait! - Contre paix.*[892] *Et comment?*

- Guerroyant... -Qui? - Vos amys et congnus.

- Paarle plus beau. - Je ne puis bonnement.[893]

- Efendim...-Ne istiyorsun? -İşitiniz... Neyi? -Durumunu.

- Haydi söyle. - Ben... Kim? - Harap Fransa!

- Kimin yüzünden? - Sizin yüzünüzden -Nasıl? - Bütün her yerde.

- Yalan söylüyorsun - Hayır - Bunu kim söylüyor? - Acılarım.

- Neden acı çekiyorsun? -Sefaletten -Hangi? -Aşırı sefalet.

- Hiçbirine inanmıyorum - Elbette - Bana artık bu konuda birşey söyleme!

- Olmaz, söyleyeceğim. - Vaktini boşa harcıyorsun. Ne utanç!

- Neye kötülük yaptım -Bana -Nasıl?

- Savaşarak -Kiminle? –Dostlarınız ve akrabalarınızla.

- Daha güzel şeyler söyle - Bunu sahiden yapamam.

İşte bu yüzeysel doğalcılığın bu dönem edebiyatındaki başka bir ifadesi. Froissart, şövalyece kahramanlıkları tasvir etmeyi sevmekle birlikte, savaşın şiirsel olmayan gerçeğini, kendine rağmen yüksek bir düzeyde anlatmaktadır. Tıpkı şövalyeliğe pek ilgi duymayan Commines gibi, Froissart da yorgunlukları, beyhude takipleri, tutarsız hareketleri, bir gece boyu süren sabırsızlığı çok iyi tasvir etmektedir. Beklemeleri ve kararsızlıkları harika bir şekilde aktarmaktadır.[894]

Froissart'da, dış koşulların kesin ve süssüz anlatısı, bazen trajik bir güç kazanmaktadır, çünkü, örneğin öfke bunalımına giren babası tarafından öldürülen genç Gaston Phébus'ün olayını anlatırken olduğu gibi, her tür psikolojik spekülasyonu es geçmesi bu etkiyi yaratmaktadır. Froissart'ın ruhu, bir fotoğraf plakası gibidir. Kişisel üslubunun tekdüzeliği içinde, ona olayları aktaran çeşitli anlatıcıların niteliklerini ayıklamak mümkündür. Örneğin, yolculuk arkadaşı şövalye Espaing de Lyon'un ona anlattıkları harika bir şekilde aktarılmışlardır. Dönem edebiyatı, kurallar tarafından rahatsız edilmeden dolaysız bir gözlemden ilham aldığı her seferinde resme yaklaşmakta, ama yetişememektedir. Bu farkına varış, doğanın edebi tasvirlerine uygulanamamaktadır. XV. yüzyıl edebiyatı, henüz doğanın *tasvirini* hedeflememektedir. Gözlem yeteneği, ancak ilgi uyandıran ve dış görüntüsü bir fotoğraf gibi aktarılan olaylarda kullanılmaktadır. Henüz bilinçli edebi usuller söz konusu değildir. Resimde eklenti olduğu için daha serbest olan doğa tasviri, edebiyatta katı ve sabit kurallara bağlıdır.

Manzaralar, resimde ana konuya doğrudan bağlı değillerdir, görkemli tarzın içinde yer almamaktadırlar; XV. yüzyıl ressamları, işte bu yüzden konunun katı kurallarının ana sahneye koymalarını yasakladığı uyumlu ve doğal bir sadeliği tablolarına koyabilmişlerdir. Mısır sanatında da aynı olguyu görmekteyiz: insani oranları genelde bozan kurallar, önemli sayılmayan kölelere dekin olarak bir yana bırakılmaktadırlar. Bunun sonucu olarak, hayvan figürleri gibi ikincil kişiler, bazen doğaya tam bir sadakat içinde gösterilmektedirler.

Manzaranın ana temsilin anlamıyla ne kadar az ilişkisi varsa, resim o kadar uyumlu ve doğal olmaktadır. *Tres Riches Heures de Chantilly*'deki kralların tapınısı sahnesinde, ilk plandaki figürler yapmacık ve gariptirler,[895] kompozisyon çok hareketlidir; oysa Bourges kenti uzakta doğal bir boşluk içinde, mükemmel bir atmosfer ve ritm içinde uzanmaktadır.

Edebiyatta doğa tasviri hâlâ çoban şiiri biçimindedir. Doğada sade bir hayat konusunda saraylılar arasındaki bir tartışmayı daha önce zikretmiştim. Kırlara giderek, kara ekmekle ve Robinler ile Marionların kaygısız aşklarıyla yerinmek üzere saraydan kaçmaya özeniliyordu. Bu, lükse karşı duygusal bir tepki, gerçeğin gururlu egoizmi idi. Bu doğa duygusu bir tutumduysa da, ifadesi tamamen kurallara bağlıydı: çiçeklerin ve kuş cıvıltılarının güzelliği, önceden belirli biçimler içinde ifade edilmekteydiler.

Şiirin başlangıcı olarak bir ilkbahar sabahının tasvir edilmesi zorunluluğunun ve çoban şiirinin dışında, doğa tasviri konusunda ancak çok küçük bir istek duyulmaktadır. Chastellain'in buzların çözülmesini anlattığı birkaç kelimede olduğu gibi, rastlantıyla birkaç fırça darbesi vurulmaktadır; fakat edebiyat âlemindeki doğa duygusunun gelişimini izleyebildiğimiz tür, çoban şiiri olmaya devam etmektedir. Alain Chartier'nin yukarıda zikrettiğimiz dizelerinin yanına, kral Renginin Jeanne de Laval'e olan aşkını çoban tarzında terennüm ettiği *Reynault et Jehanneton* konulabilir. Burada da tutarlı bir doğa görüşü bulamıyoruz; birlik yoktur; ama bir ayrıntı akışı vardır: teker teker kuşlar, böcekler, kurbağalar sayılmakta, sonra çalışan köylülere sıra gelmektedir.

Et d'autre part, les paisans au labour
Si chantent haul, voire sans nul séjour,
Resjoyssant.

Leurs boeufs, lesquels vont tout-bel charruant
Le terre grasse, qui le bonfroment rent;
En ce point ilz les vont en rescriant,
Selon leur nom:
A l'un Frauveau et â l'autre Grison,
Brunet, Blanchet, Blondeau ou Compaingnon;
Puis les touchent tel foiz de l'aiguillon
Pour avancer.[896]
Ve öte yandan, çalışan köylüler
Yüksek sesle, hatta hiç durmadan şarkı söylerler,
Keyifle.
Öküzleri, çok güzel sürerek giderler
Has buğday veren yağlı toprağı;
Ve bunlar öküzlere bağırırlar,
Adlarıyla:
Birine Frauveau, ötekine Grison,
Brunet, Blanchet, Blondeau veya Compaignon;
Bazen de onları dürterler
İlerlesinler diye.

Bu şiirin tazelik ve sevinçten yoksun olduğu söylenemez, ama saatler kitaplarındaki takvimlerle kıyaslandıklarında çok zayıf kalmaktadırlar. Kral René, bir doğa tasvirinin malzemelerini vermektedir; paletinde sadece bir veya iki renk vardır. Yazar, biraz ileride günbatımının etkilerini vermeyi denemiş ve oldukça başarılı olmuştur. Kuşlar susmuştur, sadece bıldırcın bir çığlık atar, keklikler yuvalarına dönerler, geyikler ve tavşanlar çıkarlar. Güneş, ufukta bir an parlar, sonra hava serinler, baykuş ve yarasalar devriyeye çıkarlar ve kilise çanı akşam duasını haber verir.

Tres riches heures de Chantilly'nin takvimi, aynı konunun sanatta ve edebiyattaki ifadelerini kıyaslama olanağı vermektedir. Limbourg kardeşlerin yaptıkları minyatürlerin arka tarafını dolduran görkemli şatoları hatırlayınız. Bunların, Eustache Deschamps'ın şiirinde bir karşılıkları bulunmaktadır. Deschamps, kuzey Fransa'daki çeşitli şatoları yedi kısa şiirinde övmüştür: daha sonra Agnes Sorel'i ağırlayacak olan Beaute şatosu; Bievre, Cachan, Clermont, Nieppe, Noroy ve Coucy şatoları.[897] Deschamps'nın, Limbourg kardeşlerin ince ve narin eserine ulaşabilmesi

için çok daha çaplı bir şair olması gerekirdi. Takvimdeki Eylül ayına ait yaprakta, Saumur şatosu, bağbozumu sahnesinin arkasında bir düş gibi yükselmektedir: Üzerlerinde rüzgâr gülleriyle kulelerin okları, kiliselerin tepeleri, zarif bacalar; bütün bunlar, göğün laciverdinin içinde beyaz çiçekler gibi yükselmektedirler.[898] Mart ayının yaprağında, Lusignan prenslerinin şatosunun ciddi yüceliği gösterilmiştir; Aralık ayının yaprağında ise, ağaçlarının yaprakları dökülmüş durumdaki korunun arkasında Vincennes şatosunun kuleleri tehditkâr bir şekilde yükselmektedirler.[899] Bu cins görüntüler yaratabilme konusunda, şair aynı araçlara sahip değildir. Bievre'in mimari tasviri hiçbir etki yaratmamaktadır. Bu şatoların sundukları nefasetlerin sıralanması: işte şair gerçekte bununla yetinmektedir. Şair, eşyanın tabiatı gereği, şatoya içeriden, ressam ise dışarıdan bakmaktadır. İşte Beaute şatosunun şair tarafından tasviri:

Son fils ainsné, daulphin de Vennois,
Donna le nom a ce lieu de Beauté.
Et c'est bien drois, car moult est delectables:
Ven y oit bien le rossignol chanter;
Marne l'ensaint, les haulx bois profitales
Du noble pare puet l'en veoir branler...
Les prez sont pres, les jardins déduisables,
Les beaux preaulx, fontenis bel et cler,
Vignes aussi et les terres arables,
Moulins tournans, beaus plains a regarder.
Büyük oğlu, Viennois kontluğunun varisi,
Buraya Beauté (Güzellik) adını verdi.
Ve bunda haklıydı, çünkü çok nefisti:
Burada bülbül ötüşü çok güzel duyulur;
Marne (nehri) onu kuşatır, yararlı yüksek ağaçları
Soylu parkın, rüzgârda savrulur...
Çayırlar yakındır, hoş bahçeler,
Güzel çimenler, güzel ve berrak çeşmeler,
Bağlar da ve tarlalar,
Dönen değirmenler, seyri hoş düzlükler.

Şiirin yaptığı etkiyle minyatürün bıraktığı arasında ne kadar da fark vardır! Oysa, malzeme ve usul aynıdır: görülen veya işitilen şeylerin sayılması. Ressamın bakışı, belirli ve sınırlı bir alanı kapsamaktadır; burada yalnızca birçok şeyi yığmayı değil, aynı zamanda onları uyumlu kılmayı ve herşeyi bir birlik içinde eritmeyi bilmektedir. Paul de Limbourg, Şubat minyatüründe kışın bütün özelliklerini biraraya getirmiştir: ocağın önünde ısınan köylüler, kuruyan çamaşır, karın üzerinde kuzgunlar, ağıl ve an kovanları, fıçılar ve araba ve sakin köy ile tepenin üzerindeki münzevi çiftlikle kış perspektifi. Bu ayrıntı yığını, manzaranın huzurlu uyumu içinde erimektedir; resmin birliği tamdır. Şair bunun tersine, bakışlarını sabitleştirmeden etrafta başıboş gezdirmektedir; acaba buna çerçeve yoksunluğu mu demek gerekir? Her halükarda birlik yokluğu söz konusudur.

İlhamın tamamen görsel olduğu XV. yüzyıl gibi bir dönemde, resimsel ifade, edebi ifadeden kolaylıkla üstün olmaktadır. Resim şeylerin yalnızca görülebilir biçimlerini aktarırken, gene de derin bir anlamı ifade etmektedir. Görsel unsurun egemen olduğu bir edebiyat açık vermektedir.

XV. yüzyıl şiiri, çoğu zaman yeni fikirlerden yoksunmuş izlenimi vermektedir. Yeni kurgular bulmadaki güçsüzlük geneldir. Eski malzemeleri elden geçirmek, süslemek ve modernleştirmekten başka birşey yapılmamaktadır. Sanki düşünce durmuş gibidir. Orta Çağın manevi çatısını tamamlarken tükenen zihnin, bir cins atalet içine düştüğü söylenilebilir. Boşluk ve kuruluk vardır. Dünyadan kuşku duyulmakta, herşey kötüye gitmektedir; şairlerin de hissettikleri genel bir rahatsızlık hüküm sürmektedir. Deschamps şöyle yakınmaktadır:

Hélas! on dit que je ne fais mes rien,
Qui jadis fis mainte chose nouvelle:
La maison est que je n’ay pas merrien (materiel)
Dont je fisse chose bonne ne belle.[900]
Heyhat! Uzun zamandır birşey yapmadığım söyleniyor,
Eskiden bir sürü yeni şey yapan benim:
Neden, konumun olmaması
Güzel ve nitelikli şeyler çıkartacağım.

Duraklama ve gerileme konusunda, eski uyaklı romanların, tekdüze ve lafı çok uzatan düzyazıya aktarılmasından daha iyi tanıklık yapacak

birşey yoktur. Ancak bu “uyak çözülmesi”, edebiyatta yeni bir zihniyete geçişi belirlemekteydi. Bu yolla, tamamen Orta Çağa özgü bir tarz devre dışı bırakılıyordu. Edebiyatın ilkel aşamalarında, dizeler, ifadenin ilk tarzıdır. Tıpkı Sanskrit edebiyatında da olduğu gibi, XIII. yüzyılda Batı Avrupa’da, doğa tarihi ve tıp da dahil her konu uyaklı bir şekilde işlenebilirdi. Bu uyaklı tarz, eserin yüksek sesle okunma durumunda olduğunu kanıtlamaktaydı. Söz konusu olan kişisel bir okuma değil de, bir ilahi okumasıdır, çünkü ilkel edebi dönemlerde dizeler sabit bir makamdan okunmaktaydılar. Artık düzyazının tercih edilmeye başlaması okumanın ilahi gibi okumanın yerine geçtiğini göstermektedir. Eseri, içerdiklerini de belirten küçük bölümlere ayırma adeti de bu sıralarda ortaya çıkmıştır. Oysa eskiden, eserlerin bölümlere ayrılması konusunda bir kaygı taşınmamıştır. Edebi düzyazı, XV. yüzyılda şiirden daha sanatsal bir edaya sahipti.

Ancak, düzyazının üstün nitelikleri tamamen biçimseldirler: o da şiir kadar yeni fikirden yoksundur. Froissart, sözü adeta yalnızca, okuyucudan hiçbir düşünce çabası göstermesini beklemeyen kolay imgeleri aktarmak için kullanan düzyazıcının tipik örneğidir. Fikirlerinin basitliği şaşırtıcıdır. Üç veya dört tane ahlaki veya duygusal konu bilmektedir sadakat, şeref, tamahkârlık, cesaret; ve bunları en basitleştirilmiş biçimleri içinde tanımaktadır. Ne ilahiyata, ne allegoriye, ne de mitolojiye bulaşmakta, ahlâka da ucundan temas etmektedir. Olayı, hiç çaba sarfetmeden, tutarlı bir şekilde, aslına uygun olarak anlatmaktan başka birşey yapmamaktadır: ancak anlatısı koftur, çünkü tamamen mekanik bir aslına uygunluk söz konusudur. Spekülasyonları benzersiz bir vasatlıktadır: herşey sonunda sıkar, ölümden daha kesin birşey yoktur, bazen kazanılır bazen kaybedilir gibi sözler söylemektedir. Onda, bazı kavramlarla değişmez yargılar arasında ortaklık vardır. Açgözlülüklerinden ve esirlere kötü muamele etmelerinden söz etmeden Almanların lâfı edilemez.[901] Froissart’da iğneleyici olarak sunulan alıntılar bile metnin bağlamı içinde kendilerine atfedilen sivrilikte değillerdir. Valois hanedanından ilk Burgonya düküne ilişkin “bilge, soğuk ve hayalci ve işleri konusunda uzgörüşlü” cinsinden hükmü okunurken, nüfuz edici ve özlü bir karakter çözümlemesiyle karşı karşıya olunduğu sanılmaktadır. Oysa Froissart, birçok başka kişiyi de resmetmek üzere aynı terimlerden yararlanmıştır.[902] Ünlü cümlesi, “kadın

ve savaşın ona pahalıya malolduğu messire Jehan de Blois böyle yaptı”,[903] varolduğu sanılan iğneleyiciliğe metnin bağlamı içinde sahip değildir.

Froissart, bu dönemin bir tarz unsurundan yoksundur: belagat. Ve o çağın insanları için, fikir yoksunluğunu telâfi eden şey, tam da belâgattir. Süslü üslubun tumturaklılığından zevk alınmaktadır; fikirler, tören kıyafetleri içinde yeniymiş gibi gözükmektedirler. Bütün fikirler ağır ve gösterişli kıyafetlere büründürülmektedirler. Şeref ve ödev kavramları, şövalyelik yanılsamasının elbiseleri olmaktadırlar. Doğa duygusu, çoban şiirinin pılı pırtısının arasına dahil olmakta ve aşk da, bütün kıyafetlerin en can sıkıcısı olan *Roman de la Rose*’un içine girmektedir. Çıplak ve samimi kalan tek bir fikir bile yoktur. Bu fikirler, ancak gösterişli bir şekilde, uygun adım ve bitmez tükenmez bir geçit töreni halinde ilerleyerek hareket edebilmektedirler.

Belâgatin süslemesi, resimde de eksik kalmamaktadır. Van Eyck’in eserinde, belâgat olarak adlandırılabilecek bir sürü parça vardır; örneğin katedral kurulu üyesi Van de Paele’yi Bakire Meryem’e takdim eden aziz Georges figürü. Antik dönemin taklidi eğiliminin açığa çıktığı muhteşem kafa zırhı, altın kaplama zırh, azizin tiyatrovari jesti; bütün bunlar Chastellain’in tumturaklı konuşmasıyla yakın akrabadırlar. Aynı eğilimi, Dresden’deki küçük üç kanatlı tabloda yer alan başmelek Mikail figüründe ve Kuzu adlı mihrap arkalığındaki müzisyen melek gruplarında da buluyoruz. Bu eğilimi ayrıca, Paul de Limbourg’un egzotizme ulaşma konusunda göze görünür bir gayretle, çoban kralları büründürdüğü garip ihtişamda da bulmaktayız.

XV. yüzyıl şiiri en çok, önemli bir fikri ifade etme iddiasında olmadığında, yücelik ve üslup peşine takılmadığında ve yalnızca bir imgeyi, bir izlenimi hatırlattığında mutlu olmuştur. Etkisi, biçimlerin unsurlarına bağımlıdır: İmge, sessellik, ritm. Ritm ve sessellik niteliklerinin bağımlı oldukları kapsamlı ve uzun soluklu eserlerde başarılı olamaması; buna karşılık, dış biçimin esas unsur olduğu, rondo, balad gibi hafif bir tema üzerinde kurulan türlerde tazeliğe sahip olabilmesi buradan kaynaklanmaktadır.

XIV. yüzyılın sonu, müzik ile lirik şiir ilişkilerinde bir dönemeci belirlemektedir. Eski dönemlerin şarkini, müzikal tepkiye sıkı sıkıya bağlıydı. Orta Çağda lirik şairin olağan tipi, her zaman şair-besteci

olmuştur. Guillaume de Machault, hâlâ şiirlerinin melodilerini bestelemekteydi. Kendi zamanında kullanılan lirik biçimleri de saptamıştır: rondolar, baladlar vs. “Tartışma”yı icad etmiştir. Baladları ve rondoları, biçim ve düşünce itibariyle basit olup, çok hafiftirler; çok az renk içermektedirler; bunlar niteliktir, çünkü terennüm edilen şiir fazla anlam yüklü olmamalıdır. İşte bunlardan bir örnek:

Au departir de vous mon cuer vous lais
Et je m’en vois dolans et esplourés.
Pour vous servir sans retraire jamais,
Au departir de vous mon cuer vous lais.
Et par m’âme, je N’aurai bien ne pais
Jusqu ‘au retour, einsi descon fortés
Au departir de vous mon cuer vous lais
Et je m’en vais dolans et esplourés.[904]
Sizden ayrılırken, kalbimi size bırakıyorum
Ve acılar içinde ve ağlayarak gidiyorum.
Hiç bıkmadan size hizmet etmek için,
Sizden ayrılırken, kalbimi size bırakıyorum.
Ve ruhumda hiçbir zaman huzur olmayacak
Geri dönene kadar kaygılar içinde olacağım.
Sizden ayrılırken, kalbimi size bırakıyorum
Ve acılar içinde ve ağlayarak gidiyorum.

Eustache Deschamps, artık besteci değil, yalnızca şairdir. Bu nedenle baladları, Machault’nunkilerden çok daha canlı ve renkli, buna bağlı olarak, daha alt düzeyden şiirsel bir tarza sahip olmalarına rağmen daha ilginçtirler.

Rondel, bizatihi yapısından ötürü, şairlerin besteci olmaktan çıkmalarından sonra da, bestelenmek için yazılmış bir parçanın hatif ve dalgalı karakterini korumuştur.

M’aimerez-vous bien,
Distes, par vostre ame?
Mais queje vous ame
Plus que nulle rien,
M’aimerez-vous bien?
Dieu mit tant de bien
En vous, que c’est blasme:

Pour ce que me clame
Vostre. Mais combien
M'aimerez-vous bien?[905]
Beni gerçekten sevecek misiniz?
Bunu ruhunuzdan söyleyiniz.
Eğer sizi seversem
Herşeyden daha çok,
Beni gerçekten sevecek misiniz?
Tanrı versin çok iyilikler
Size, bu pelesenk olmuştur;
Artık kendimi ilân ediyorum
Size ait. Ama ne kadar
Beni gerçekten sevecek misiniz?

Bu dizeler Jean Meschinot'ya aittir. Christine de Pisan'ın sade ve saf yeteneği, bu uçan etkilere harika gidiyordu. Düşünce ve biçimi fazla değiştirmeden, çok fazla renk katmadan, sakin bir eda içinde ve hafif bir duygulandırıcı cilayla birlikte, döneme özgü bir kolaylıkla dizeler yazıyordu. Bunlar, ton ve düşünceleri itibariyle tamamen saraylı şiirlerdir. Bunları okurken, insanın aklına; tamamen kurallara bağlı bir şekilde hep aynı konuları tekrarlayan XIV. yüzyıl fildişi plakaları gelmektedir: av sahnesi, *Tristan ve Yseult* efsanesinden veya *Roman de la Rose*'dan bölümler. Bunlar, hoş, taze ve sevimlidirler. Christine, sarayın hoşluğu ile halk şarkısının sadeliğini birleştirmeyi başardığında, çok saf bir vurgusu olan parçalar yazmıştır. İşte, bir ayrılıktan sonra buluşan iki açık arasındaki konuşma:

Tu soies le tris bien venu,
M'amour, or m'embrace et me baise;
Et comment t'es tu maintenu
Puis mon depart? Sain et bien aise
As tu esté tousjours? Ça vien,
Coste moy, te sié et me conte
Comment t'a esté, mal ou bien,
Car de ce vueil savoir le compte.
Ma dame, a qui je suis tenu
Plus que aultre, a nul n'en desplaise,

Sachés que desir m'a tenu
Si court qu'oncues n'oz tel mesaise,
Ne plaisir ne prenoie en rien
Loings de vous. Amours qui cuers dompte,
Me disoit: "Loyauté me tien,
Car de ce vueil savoir le compte.
- Dont m'as tu ton serment tenu,
Bon grét'en sçay, par saint Nicaise;
Et puis que sain es revenu
Joye arons assez; om t'apaise
Et me dis ce scez de combien
Le mal qu'en as eu a puls monte
Que oil qu'a souffert le cuer mien,
Car de ce vueil savoir le compte.
- Plus mal que vous, si com retien,
Ay eu, mais dites sans mesconta,
Quant baisiers en aray je bien?
Car de ce vueil savoir le compte.[906]
Hoşgeldin, sefalar getirdin,
Aşkım, şimdi bana sarıl, beni öp;
Ve nasılsın
Gittiğimden beri? Sağlıklı ve *rahat*
Oldun mu hep? Buraya gel
Yanıma otur ve anlat bana
İyi mi, kötü mü olduğunu,
Çünkü bunları hesaba katıyorum
Bağlandığım hanımı
Diğer herkesten çok, herkes beğenir,
Biliniz ki arzu beni bağladı
Öylesine ki, *hiç böyle rahatsız olmadım,*
Hiçbir şeyden zevk almadım
Sizden uzaktayken. Kalpleri terbiye eden aşk,
Bana diyordu: "Bana sadık kal,
Çünkü bunları hesaba katıyorum".
- Demek bana verdiğin sözü tuttun,

Bunun için aziz Nicaise'e çok teşekkür ederim,
Ve sonra sağ salim geri dönmene
Yeteri kadar sevindik, şimdi sakin ol
Ve bana söyle, kaç kere
Rahatsızlığın yükseldiğini
Kalbine acı çektirecek olan
Çünkü bunları hesaba katıyorum.
- Sanırım sizinkinden daha fazla rahatsızlık
Duydum, ama bana açıkça söyleyiniz,
Bunun için kaç öpücük yemeliyim?
Çünkü bunları hesaba katıyorum.
Şimdi de aşık bir kadının iç çekmeleri:
Il a au jour d'ui un mois
Que mon ami s'en ala.
Mon cuer remaint mome et cois,
Il a au jour d'ui un mois.
"A Dieu, me dit, je men vois":
Ne puis a moy ne parla,
Il a au jour d'ui un mois.[907]
Bugün bir ay oldu
Dostum gideli.
Kalbim üzgün ve sessiz,
Bugün bir ay oldu.
"Elveda dedi bana, gidiyorum";
O zamandan beri benimle konuşmadı,
Bugün bir ay oldu.
Aşık bir adama söylenilen teselli sözleri:
Mon ami, ne plourez plus;
Car tant mefaites pitié
Que mon cuer se rent conclus
A vostre doulce amistié.
Reprenez autre manere;
Pour Dieu, plus ne vous doulez,
Et me faitte bonne chiere:
Je vueil quanque vous voulez.

……………
Ağlamayın dostum;
Çünkü dolduruyorsunuz acımayla
Kabaran yüreğimi
Sizin tatlı dostluğunuza.
Davranışınızı değiştiriniz;
Allah aşkına artık acı çekmeyin,
Ve bana gülümseyin:
İstediğiniz her an hazır olacağım.
……………

Bu kadın dizelerini hoş bulmamızı sağlayan şey, onların kendiliğinden sevecenlikleri; her tür tumturaktan, iddiadan, allegorik süsten arınmış sadelikleridir. Bize sunulan, henüz taze bir izlenimdir. Tema, kalpte bir an için yankılanmış, sonra düşünce işe karışmadan şiirsel bir biçim almıştır. İşte bu nedenden ötürü, bu şiir, ilhamı zayıf olan bütün dönemlerin şiir ve müziğine özgü olan, ancak ilk dizelerde başarılı olma gibi bir kusuru sıklıkla göstermektedir. Teması güçlü ve çarpıcı olan, ardıç kuşunun ötüşü gibi başlayan, ama daha birinci kıtanın sonunda belâgat içinde kaybolan ne kadar da çok şiir vardır. Şair (veya besteci), temasını söyledikten sonra, ilhamını tüketmiştir. XV. yüzyıl şairlerinin çoğunun bizi içine sürüklediği daimi hayal kırıklığı işte böyledir. Christine de Pisan'ın baladlarından alınma bir örnek:

Quant chacun s'en reient de l'ost
Pour quoy demeures te derriere?
Et si scez que m'amour entiere
T'al baillee en garde et depost. [908]
Herkes askerden dönerken
Sen neden geride kalıyorsun?
Biliyorsun ki bütün aşkımı
Sana rehin ve emanet verdim.

Öldü sanılıp ortaya çıkan aşık motifi beklenebilirdi. Ama bu hiç sözkonusu değildir; yazarın söyleyecek başka sözü yoktur; iki anlamsız kıtadan sonra şiir biter.

Froissart'ın *Débat dou cheval et dou levrier* (atla tazının tartışması) adlı şiirinin ilk dizelerinde nasıl da bir tazelik vardır:

Froissart d'Escoce revenoit
Sus un cheval qui gris estoit,
Un blanc levrier menoit en lasse.
"Las, dist le levrier", je me lasse,
Grisel, quant nous reposerons?
Il est heure que nous mengons.[909]
Froissart İskoçya'dan dönüyordu
Boz bir atın üstünde,
Tasmalı bir beyaz tazı önünde.
"Dur" dedi tazı, yoruldum,
Grisel ne zaman dinleneceğiz?
Yemek saatimiz geldi.

Bundan sonra çekicilik kaybolmaktadır; tema görülmüş, ama düşünülmemiştir. Konular, çoğu zaman benzersiz bir yücelik ve hatırlatma gücü taşımaktadırlar, ama geliştirme çok zayıf kalmaktadır. Pierre Michault'nun *Danse aux Aveugles*'deki (Körlere dans) teması ustacadır: insan türü, üç kör tanrının (Aşk, Talih ve Ölüm) tahtlarının çevresinde dansetmektedir.[910] Ancak şair, bu temayı çok vasat bir şekilde işleyebilmiştir. *Exclamacion des os sainct Innocent* (Aziz Innocentius'un kemiklerinin haykırışı) adlı yazan bilinmeyen bir şiir, ünlü mezarlıkta kemiklerin haykırışıyla başlamaktadır:

Les os sommes des povres trespassez
Cy amassez par monceaulx compassez,
Rompus, cassez, sans reigle ne compas...[911]
Fakir ölülerin kemikleriyiz
Burada ölçülü tepeler halinde yığılan,
Ölçüsüzce ve kuralsızca kopartılan ve kırılan...

Ne de duygulandırıcı bir yakınma malzemesi! Oysa bayağı bir *memento mori*'den başka birşey okunmamaktadır.

Bütün bu temalar, yalnızca görsel olarak edinilmişlerdir. Benzer bir görüş, ressama çok tam bir malzeme sağlayabilir; şair için ise, bu yetersizdir.

Yirmibirinci Ayırım

Söz ve Görüntü II

Resmin edebiyata nazaran sahip olduğu ifade üstünlüğü, gene de nisbidir. Edebiyatın, plastik sanatlardan daha zengin ve dolaysız ifade araçlarına sahip olduğu alanlar vardır. Bu alanlardan biri de komik'e aittir. Sanat karikatür düzeyine kadar inmezse, komiği ancak düşük bir dereceden ifade edebilir. Resimde gülüş, yeniden ciddiliğe dönme eğilimi taşımaktadır. Resimsel ifade, yalnızca komiğin lezzetinin egemen olmadığı, hafif bir tatlandırıcı olarak kaldığı bu alanda sözle rekabete girişebilir. Bunu, komiğin en hatif biçimi olarak kabul edilebilecek, "tür" resmi denilen alanda gözlemek mümkündür.

Resmi, burada hâlâ kendi alanındadır. Yukarıda XV. yüzyıl resminin karakteristiği olarak işaret ettiğimiz ayrıntıların özenle işlenmesi, küçük ilginç olayların anlatılması zevkine doğru hafifçe değişme eğilimindedir. Usta de Flémalle'de bu bir "tür" haline gelmiştir. Joseph adlı kahramanı, fare kapanları yapmakla uğraşmaktadır.[912] Onda bütün ayrıntılar türdür. Van Eyck'in açık bir pencere kanadını, bir tabak dolabını, bir ocağı resmetme tarzıyla, Robert Campin'in tarzı arasında,[913] tamamen resimsel bir görüşle "tür" arasındaki bütün farklar bulunmaktadır.

Fakat bu alanda, sözün görüntüye nazaran bir üstünlüğü ortaya çıkmaya başlamıştır: söz, ruh hallerini açık bir şekilde aktarabilmektedir. Bir kez daha Deschamps'nın, şatoların güzelliğini öven baladlarına Limbourg kardeşlerin minyatürleriyle kıyasladığımız ve onlardan daha düşük düzeyde bulduğumuz baladlara geri dönelim. Deschamps'nın bu şiirleri güçsüz ve parlaklıktan yoksundurlar. Fakat bir tür tablosunda, kendini Fismes'deki küçük şatosunda hastayken tasvir ettiği baladı okuyalım.[914] Şatonun kulesinde yuva yapmış olan sığırcıklar, serçeler ve kuzgunlar, onu gün boyunca uyanık tutarlar:

C'est une estrange melodie
Qui ne semble pas geant deduit
A gens qui sont en maladie

Premiers les cotbes font sçavoir
Pour certain si tost qu'il est jour:
De fort crier font leur pouoir,
Le gros, le gresle, sanz sé jour;
Mieluix vauldroit le son d'un tabour
Que tels cris de divers oyseaulx.
Puis vient la proie, vaches, veaulx,
Crians, muyans; et tout ce nuit
Quant on a le cervel trop vuit,
Joint du moustier la sonnerie
Qui tout l'entendement destruit
A gens qui sont en maladie.
Garip bir melodi
Büyük bir eğlence gibi hissedilmeyen
Hasta insanlar tarafından.
Önce kuzgunlar başlar bildirmeye
Bazıları için erkenden gün doğduğunu:
Bütün güçleriyle bağırırlar,
Kalından, inceden durmaksızın;
Öylesine ki, davulun sesi tercih edilir
Çeşitli kuşların sesine,
Sonra otlamaya giden inekler, danalar,
Bağırarak, möliyerek ve tüm gece boyunca
Kafadaki beyin saman gibi olduğunda
Kilisenin çanları
Anlayışını yokeder
Hasta insanların.

Akşam olunca, baykuşlar onu ölümü hatırlatan uğursuz sesleriyle korkuturlar:

C'est froit hostel et mal réduit
A gens qui sont en maladie.
Soğuk bir barınak ve kötü bir sığınaktır
Hasta olan insanlara.

Ayrıntıları yalnızca sıralamaya yönelik usul, bunun içine bir parça komik unsur kattığında yorucu olmaktan çıkmaktadır. Burjuva adetlerinin veya kadın tuvaletinin tasviri çok uzun olsa da sıkmamaktadır, çünkü bunlar

bir taşlama unsuru içermektedirler. Froissart, *L'espinette amoureuse* (Aşık küçük klavsen) adlı uzun allegorik şiirinin ortasında, çocukken Valenciennes'de oynadığı altmış kadar oyunu sıralayarak, bizi aniden eğlendirmektedir.[915] Oburluk iblisi, çoktan iş görmeye başlamıştır. Zola, Huysmans, Anatole France'ın eserlerindeki lezzetli yemeklerin, Orta Çağ edebiyatında karşılıkları bulunmaktadır. Deschamps ve Villon, yumuşak et parçaları arzuladıklarını ifade ettiklerinde, oburluk nasıl da parıldamaktadır! Ve Froissart, Baesweiller çarpışmasında, şişman dük Wencelin'in etrafında yer alan Brükselli ehlikeyifleri nasıl da lezzetli bir şekilde tasvir etmektedir! Bunların yanında, terkilerinde büyük şarap şişeleri, ekmek ve peynir, somon ezmesi, alabalık ve yılanbalığı taşıyan, bunların hepsini kibarca peçetelere sarmış olan uşaklar bulunmaktadır. Düşmanla işte böyle mücadele etmektedirler.[916]

"Tür"e olan yatkınlığı, XV. yüzyıl edebiyatına en sıradan şeyleri bile dizelere dökme olanağını vermiştir. Deschamps, bir şiirinde, olağan düzeyin altına düşmeden para isteyebilmektedir. Bir balad dizisinde, vaad edilmiş bir elbise, odun, bir at, ücretinden geriye kalanı elde edebilmek için dilenmektedir.[917]

"Tür"den tuhaflık ve kaba güldürüye geçmek için bir adım atmak yeterlidir. Resim, ifade gücü itibariyle bu alanda edebiyatla aynı düzeye gelebilir. Sanat, Pieter Breughel'de serpilecek olan bu ifade unsuruna daha 1400 Öncesinden beri sahiptir. Buna, Broederlam'ın Dijon'da bulunan "Mısır'a Kaçış" tablosundaki Yusuf figüründe ve herhalde yanlış olarak Hubert van Eyck'e atfedilen "Mezarda üç Maria" tablosundaki uyuyan üç askerde de rastlanmaktadır.[918] Dönemin sanatçıları içinde, tuhaflıktan Paul de Limbourg kadar hoşlananı olmamıştır. Meryem'in Arınmasını seyredenlerden biri, bir arşın uzunluğunda bir külah giymiştir ve kolağızları olağanüstü geniştir. Vaftiz kumalarının üzerinde, dilini çıkartmış üç canavar suratlı maske vardır. Bakire Meryem'in azize Elizabeth'i ziyareti tablosunun çerçevesi içinde, kulenin içinde bir sümüklüböcekle döğüşen bir savaşçı, bir el arabasının içinde gayda çalan domuz taşıyan bir adam görülmektedir.[919]

Dönem edebiyatı, adeta her sahifesinde tuhaftır. Deschamps, Ecluse şatosu kulesinde nöbet tablosunda, Breughel'e layık bir görüşe sahiptir.

İngiltere'ye karşı sefere çıkacak birliklerin kumsalda toplandıklarını görmektedir; bunlar ona bir sıçan ve fareler ordusu gibi gözükmüşlerdir:

- *Avant, avant, tirez-vous ça.*
Je voy merveille, ce me semble.
- *Et quoy, guette, que vois tu la?*
- *Je voy dix mille rats ensemble*
Et mainte souris qui s'assemble
Dessus la rive de la mer...
- *İleri, ileri, buraya geliniz.*
Harika birşey görüyorum gibi geliyor.
- *E ne görüyorsun nöbetçi?*
- *Onbin sıçanın toplandığını*
Ve bir sürü farenin biraraya geldiğini
Denizin kıyısında...

Deschamps, bir başka keresinde, masa başında dalgın ve hüzünlü bir şekilde otururken, birdenbire saraylıların yemek yeme tarzlarını farkeder: bazıları domuzlar gibi çiğnemekte, bazıları fareler gibi kemirmekte, bazıları dişlerini testere gibi kullanmakta, bazıları da sakallarını yukarı aşağı oynatmaktadır; bunlar yemek yerken şeytanlara benzemektedirler.[920]

Edebiyat halk hayatını resmetmeye koyulduğunda; resimde bol bir şekilde, ama ancak daha ileri tarihlerde ulaşılacak olan şu kanlı canlı ve babacan gerçekçiliği yakalamaktadır. Yolunu kaybeden Burgonya dükünü evinde ağırlayan köylünün Chastellain tarafından çizilen portresi, Breughel'in tiplerini hatırlatmaktadır.[921] Çoban şiiri, duygusal ve romanesk olan ana temasından uzaklaşarak; yemek yiyen, danseden ve birbirlerine kur yapan çobanların tasvirinde, komiklik izi taşıyan safiyane bir doğalcılığın malzemelerini aramaktadır.

Hırpani kılıklı taşralılara yönelik ilgi de aynı damara mensuptur. Bu ilgi, XV. yüzyıl sanat ve edebiyatında kendini göstermeye başlamıştır. Takvimlerdeki minyatürler, hasat yapan köylülerin nasır bağlamış dizlerini zevkle göstermektedirler; resim ise, dilencilerin pırtılarını işlemektedir. Burada, Rembrandt'ın *aqua forte*'lerinden ve Murillo'nun küçük dilencilerinden geçerek, Steinlen'in sokaktaki tiplerine ulaşacak olan bir gelenek başlamaktadır.

Resimsel kavrayış ile edebi kavrayış arasındaki büyük fark göze batmaktadır. Resim dilencinin dış yanını görürken, edebiyat özellikle anlamıyla meşgul olmaktadır: ona acımakta, saygı duymakta veya ayıplamaktadır. Sefaleti tasvir eden edebi gerçekçiliğin prototipleri, tam da dilencilere edilen beddualarda bulunmaktadırlar. Dilenciler, Orta Çağın sonuna doğru gerçek bir afet haline gelmişlerdir. Kiliseler onlarla kaynamakta ve bağırış ve uğultularıyla ibadeti bozmaktadırlar. Bunların arasında bir sürü hırsız-uğursuz bulunmaktadır; bunlara *validi mendicantes* (sağlam dilenciler) denilmektedir. Paris Notre-Dame katedral kurulu, 1428'de bunları kilisenin kapılarından uzaklaştırmak için boşuna uğraşmış ve onları kilisenin ayin yerinden halkın durduğu yere ancak daha sonralar atabilmiştir.[922] Deschamps, onlara bütün kinini kusmakta, onların ikiyüzlü ve üçkâğıtçı olduklarını söylemektedir; dövülmelerini, asılmalarını, yakılmalarını istemektedir.[923] Buradan modern edebiyatta sefaletin resmedilmesine giden yol, resim sanatının katetmek zorunda olduğundan daha uzundur. Resimde, görüntü yeni bir duyguyu kendiliğinden ifade etmekteydi; edebiyatta ise, yeni bir toplumsal duygu, doğmalı ve yeni ifade biçimlerinden hareketle kendini yaratmalıydı.

Bakışın, ne kadar hafif olursa olsun komiğin anlamını aktarmaya yeterli olduğu her yerde, sanat bunu edebiyat kadar, hatta ondan daha iyi ifade etme yeteneğine sahiptir. Fakat bunun ötesine geçildiğinde, komik bölgeleri resimsel ifade açısından asla ulaşılamaz hale gelmektedirler. Komiğin kahkahaya yol açacağı her yerde edebiyat tartışmasız bir şekilde egemendir: kaba güldürü, çılgınlık oyunları, fıkralar, kısacası kaba komik.

Edebiyat, alaysılama en yüksek biçimine ulaştığında, hayatın ciddiyeti, aşka ve aşk acılarına uygulandığında, bu alanda da üstündür. Alaysılama, erotik şiire karışarak, onu temizlemiş ve inceltmiştir. Aşk şiirlerinin dışında, alaysılamanın hâlâ ağır ve beceriksiz kaldığını gözlemek gerekir. Alaysılama yaparak konuşan bir XIV. veya XV. yüzyıl Fransızı, çoğu zaman dinleyicilerini uyarma tedbirliliğini göstermektedir. Deschamps kendi zamanını övmektedir: herşey yolundadır, her yerde barış ve adalet hüküm sürmektedir:

L'en me demande chascun jour
Qu'il me semble deemps que voy,
Et je respons: c'est tout honour,

Loyauté, vérité et foy,
Largesce, prouesce et arroy,
Charité et biens qui s'advance
Pour le commun; mais par ma foy,
Je ne di pas quanque je pense.
Sorarlar bana hergün
Şimdiki zaman hakkında ne düşündüğümü,
Ben de cevap veririm: herşey şeref,
Sadakat, hakikat ve iman,
Cömertlik, cesaret ve düzen,
Merhamet ve ilerleme
Halk için; ama imanım hakkı için,
Düşündüğümü söylemedim.

Aynı içerikte başka bir baladın nakaratı, "Bütün bunların tersini aklında tut"tur.[924] Bir üçüncü baladın nakaratı ise, "Dünyayı, böylesine kınamak büyük günahtır" biçimindedir; bu balad şu dizelerle sona ermektedir:

Prince, s'il est par tout generalment
Comme je say, toute verttu habonde;
Mais tel m'orroit qui diroit: "Il se ment"...[925]
Prens, eğer genelde her yerde
Bildiğim gibi her erdem bolsa;
Fakat birçok kimse diyecektir bana: "yalan söylüyor"...

XV. yüzyıl sonunun akıllı adamlarından biri, iğneleyici bir şiirin adını "Üstat Jean Roberrer tarafından alaysılama biçiminde, dünyanın en kötü ressamı tarafından en kötü renklerle yapılmış, kötü bir resmin altında" koymuştur.[926]

Buna karşılık alaysılama aşka temas ettiğinde, çoğu zaman dikkat çekici bir incelikte olmaktadır. XV. yüzyıl aşk şiirini yenilemiş olan yumuşak melankoli ve soluk şefkatle birleşmektedir. Kalbin kuruluğu, gözyaşları içinde boğulmaktadır. Dünyevi aşkın içinde hiç duyulmamış bir ses yankılanmaktadır: *De profundis'in* (bir dua) sesi.[927]

İlk kez olmak üzere, şairin dudağında bir gülümseme olduğu halde kendi mutsuzluğuna üzülmesi duyulmaktadır örneğin, kendine "terkedilmiş

ve itilmiş" aşık havası veren Villon veya küçük hayal kırıklığı şarkıları söyleyen Charles d'Orléans gibi. Ancak, "gözyaşları içinde gülüyorum" Villon'un buluşu değildir. Ondan çok önceleri, Kitabı Mukaddes'teki *"risus dolore miscebitus et extrema gaudii lustus occupat"* sözü (Kalp, gülerken bile melankoli içindedir; ve bu neşenin sonunda ağırlaşma gelir), aşkı bir bağlam kazanmıştı. Örneğin Othe de Granson şöyle demişti:

Veillier ou lit et jeuner â la table,
Rire plourant et en plaignant chanter.
Yatakta uyanık durmak ve sofrada oruç tutmak,
Ağlayarak gülmek ve yakınarak şarkı söylemek.

Başka bir yerde:

Je prins congié de ce tresdoulz enfant,
Les yeux mouillez et la bouche riant.
Bu çok hoş çocuktan izin aldım,
Gözler yaşlı ve dudaklar gülerek.

Alain Chartier, aynı motiften çeşitli şekillerde yararlanmıştır:

Je n'ay bouche qui puisse rire
Que les yeulx me desmentissent:
Car le cuer l'en vouldroit desdire
Par les lermes qui les yeulx issent.
Gülecek ağzım yok
Ama gözlerim beni yalanlıyor:
Çünkü kalp yalanlamak istiyor
Gözden çıkan yaşlarla.

Temayı daha da genişleterek, hüzünlü bir aşık için şunlar söylemektedir:

De fairechiere s'efforçoit
Et menoit unejoyefainte
Et il chanter son cuerforçoit
Non pas pour plaisir, mais pour crainte.
Car toujours ung relaiz de plainte
S'enlassoit au ton de sa voix,
Et revenoit il son attainte
Comme l'oysel au chant du bois.[928]
Kendini çekici hale getirmeye uğraşıyordu

Ve sanki sevinçliymiş gibi yapıyordu
Ve gönlünü şarkı söylemeye zorluyordu
Zevkten değil, kaygıdan.
Çünkü her zaman bir yakınma kalıntısı
Sesinin tonuna sarılmaktaydı
Tıpkı koruda öten kuşçuk gibi.

Ağlarken gülme motifiyle yakın akraba olan biri de, acısını şiirinin sonunda Goliard şiiri tarzında inkâr eden şairdir. Örneğin Alain Chartier gibi:

C'est livret voult dicter etfaire escripme
Pour passer temps sans courage villain
Ung simple clerc que l'on appelle Alain,
Qui parle ainsi d'Amours pour oyr dire.[929]
Bu kitapçık dikte etmek ve tasvir etmek ister
Zamanı aptalca geçirmemiş
Alain adında basit bir rahip,
Aşktan böylece kulaktan dolma konuşur.

Ondan önce, Othe de Granson, aşktan yalnızca "tahmin yoluyla" söz ettiğini iddia etmişti. Kral René bu motifi *Cuer d'amours espris* (aşka tutulmuş kalp) adlı şiirinin sonunda fantezist bir şekilde ele almıştır. Mabeyincisi, elinde bir mum olduğu halde, kralın kalbini gerçekten kaybedip kaybetmediğine bakmaya gelir, ama göğsünde bir yara göremez.

Sy me dist tout en soubzriant
Que je dormisse seulement
Et que n'avoye nullement
Pour ce mal garde de morir.[930]
Bana gülümseyerek şöyle dedi
Yalnızca uyumamı
Ve hiçbir şekilde
Bu kötülükten ölmekten korkmam.

Yeni duygu, eski kurala bağlı biçimlere yeni bir tazelik vermiştir. Duyguların kişiselleştirilmesi konusundaki alışılmış usulü Charles d'Orlgans'dan daha fazla uygulayan olmamıştır. Kalbini, kendinin bir ikizi olarak görmektedir:

Je suys celluy au cueur vestu de noir...[931]

Ben, kalbi karalara bürünmüş olanıyım...

Bu kişiselleştirmeler, eski lirik şiirde, hatta *dolce stil nuovo*'da (hoş yeri tarz) hâlâ tam bir ciddiyet içindeydiler. Charles d'Orléans'ın şiirlerinde, ciddi ile alay olanı birbirinden ayırmak zordur. Kişiselleştirmeye hafif bir yükleme yapmakta, duygunun bundan hiçbir kaybı olmamaktadır. Bazen alaysılama etkisi öncelikli olmaktadır:

Un jour a mon cuer devisoye
Qui en secret il moy parloit,
Et en parlant lui demandoye
Se point d'espargne fait avoit
D'aucuns bien, quant amours servoit:
Il me dist que tres voulentiers
La vérité m'en compteroit,
Mais qu'eust visité ses papiers.
Quant ce m'eut did, il print sa voye
Et d'avecques moy se *partoit.*
Apres entrer je le véoye
En ung comptouer qu'il amit:
La de ça et de la quéroit,
En cherchant plusieurs vieulx caiers
Car le vray monstrer me vouloit,
Mais qu'eust visité ses papiers. [932]
Birgün kalbimle konuşurken
Benimle gizlice lâf eden,
Ve konuşurken ona sordum
Hiçbir tasarruf yapılmaz
Hiçbir maldan aşka hizmet ederken:
Bana dedi memnuniyetle
Gösteririm sana gerçeği,
Ama kâğıtlarıma baktıktan sonra.
Bunu söyledikten sonra gitti
Ve benden ayrıldı.
Döndükten sonra onu gördüm
Karıştırıp duruyordu:
Şurada burada aranıyordu,

Birçok eski defteri karıştırarak
Çünkü bana gerçeği göstermek istiyordu,
Ama kâğıtlarıma baktıktan sonra...

Fakat alaysılama her zaman öncelikli değildir; izleyen dizelerde, komik unsur yerini ciddiyete bırakmaktadır:

Ne hurtez plus a l'uis de ma pensée,
Soing et Soucy, sans tant vous travailler;
Car elle dort et ne veult s'esveiller,
Toute la nuit en peine a despensée.
En dangier est, s'elle n'est bien pansée;
Cessez, cessez, laissez la sommeiller;
Ne hurtez plus a l'uis de ma pensée,
Soinget Soucy, sans tant vous travailler...[933]
Artık düşünce kapımı çalmayın,
Özen ve Kaygı, bu kadar çalışmayın;
Çünkü o uyuyor ve uyanmak istemiyor,
Bütün geceyi kaygılar içinde geçirdi.
Tehlikeye düşerek, ona iyi bakılmadı;
Kesin, kesin, bırakın uyusun;
Artık düşünce kapımı çalmayın,
Özen ve Kaygı, bu kadar çalışmayın...

Aşk şiirinin yumuşak melankolisi, XV. yüzyıl insanı için, hafif bir dine karşı çıkış dozuyla yükseltilmiştir. Aşkın dinsel kılığa bürünmüş hali, *Cent nouvelles nouvelles'in* müstehcenlikleri ve dine kaba hakaretlerinden daha başka birşey yaratmıştır; bu çağın yarattığı en yumuşak aşk şiiri biçimini sunmuştur, bilinmeyen bir yazarın, *L'amant rendu cordelier â l'observance d'amour* (aşk kurallarına uyarak aziz olan aşık) adlı şiir.[934] Bundan daha önce, Charles d'Orléans'ın şiir çevresinde, üyelerin, kurala uyan din adamlarına öykünerek, "Kurala uyan aşıklar" adını aldıkları bir edebi kardeşlik örgütü kurma fikri ortaya atılmıştır. Bu motif, *L'Amant rendu cordelier*'de geliştirilmiştir. Hayal kırıklığına uğrayan aşık, yalnızca "aşk şehitleri"nin kabul edildiği tuhaf bir manastıra girerek, dünyadan el etek çeker. Hor görülen aşkının duygulandırıcı hikâyesini başrahibe anlatır; o da bu aşkı unutmasını öğütler. Orta Çağ biçimi içinde olmak üzere, daha şimdiden Watteau türü ve Pierrot tapınışı farkediliyora benzemektedir;

burada bir tek ay ışığı eksiktir. Başrahip, “size güzel bir bakış göndermek veya geçerken ‘tanrı korusun’ demek alışkanlığı yok muydu?” diye sorar. Aşık, “lütuflarını elde etme konusunda bu kadar ilerleme kaydetmemiştim, ama geceleri evinin kapısının önünde ayakta duruyor ve gözlerimi çatı oluğuna yöneltiyordum” der:

Et puis quant je oyoye les verrieres
De la maison qui clicquetoient,
Lors me sembloit que mes prieres
Exaussis d’elle s’y estoient.
Ve sonra duyduğumda pencerelerin
Evin, tıkırdadıklarını,
O zaman sanıyordum ki dualarım
Onun tarafından duyulmuş.

Başrahip, “sizi farkettiğinden iyice emin miydiniz?” diye sorar.

- *Se m’aist Dieu, j’estoye tant ravis*
Que ne savoye mon sens me estre,
Car, sans parler, m’estoit advis
Que le vent ventoit sa fenestre
Et que m’avoit bien peu cognoistre
En disant bas: “Doint bonne nuyt”.
Et Dieu scet se j’estoye grant maistre
Apres cela, toute la nuyt.[935]
- *Yardım et bana tanrım, çok hayran oldum*
Ne halde olduğumu ancak şöylesine bir hissediyorum,
Çünkü konuşmadan bana göründü
Rüzgâr penceresini oynattığında
Ve beni pek tanıyamadı
Ve bana dedi alçak sesle: “İyi geceler”.
Ve tanrı bilir kendimi efendi gibi hissettim
Bundan sonra, bütün gece boyunca.

Sonra mışıl mışıl uyur:

- *Tellement estoie restauré*
Que, sans tourner ne travailler (me tourmenter)
Je faisoie un somme doré
Sans point la nuit me resveiller;

Et puis, avant que m'abiller,
Pour se rendre a Amours louanges,
Baisoie troysfois mon orillier,
En riant a par moy aux anges.
O kadar rahatlamıştım ki
Hiç dönmeden ve kıpırdamadan
Harika bir uyku çektim
Gece hiç uyanmadan;
Ve sonra giyinmeden öne,
Aşkı övmeye gitmek için
Yastığımı üç kere öptüm
Meleklere sessizce gülerek.

Aşığın tarikata resmen kabulü sırasında, onu hor gören hanım bayılır ve aşığın ona vermiş olduğu gözyaşlarıyla sırlanmış küçük bir kalp elbisesinden düşer:

Les autres, pour leur mal couvrir,
A ferce leurs cueurs retenoient,
Passans temps a clorre et rouvrir
Les heures qu'en leurs mains tenoient,
Dont souvent les feuilles tournoient
En signe de devocion;
Mais les deulz et pleurs que menoient
Monstroientbien leur affection.
Diğerleri üzüntülerini saklamak için,
Kalplerini zorla tutuyorlardı,
Zamanlarını açıp kapatmakla geçirerek,
Ellerinde tuttukları dua kitaplarını,
Sahifelerini sıklıkla çevirdikleri
İman göstergesi olarak;
Ama hüzün ve gözyaşları
Duygularını açıkça gösteriyordu.

Başrahip ona yeni ödevlerini sayar, onu asla bülbül ötüşü dinlememesi, "yabangülü ağacı ve akdiken" altında asla uyumaması ve özellikle de asla bir kadının gözlerinin içine bakmaması konusunda uyarır. Öğütler, uzun bir sekizli kıtalar dizisiyle sona erer, burada "Yumuşak Gözler" teması üzerine çeşitlemeler birbirini izler:

Doulx yeulx qui tousjours von et viennet;
Doulx yeulx eschauffans le plisson
De ceulx qui amoureux deviennent...
Doulx yeulx a eler esperlissans,
Qui dient: C'est fait quant tu vouldras,
A ceulx quils sentent bien puissans...[936]
Hep gidip gelen yumuşak gözler,
Kürk ceketi ısıtan yumuşak gözler
Onlara aşık olunan...
İnci parlaklığında yumuşak gözler,
Derler: İstediğin an hazırım,
Kendini güçlü hissedenlere...

Melankolinin yumuşak ve solgun tonu, XV. yüzyıl aşk edebiyatının içine yavaş yavaş girmektedir. Eski kadını küçümseyen ton incelmektedir: *Quinzes joyes de mariage'da,* hasmane ve kaba niyet, melankolik bir duygusallıkla yumuşatılmıştır. Bu eser, gerçekçiliğinin ölçülülüğü, biçiminin zarafeti ve psikolojisinin inceliğiyle, modern ahlâki romanları hissettirmektedir.

Aşkın ifade edilmesine ilişkin herşey için, geçmiş yüzyılların model ve deneylerinden yararlanmaktaydı. Platon ve Ovidius, *troubadour*lar ve gezgin rahipler, Dante ve Jean de Meung kadar değişik akıl hocaları, ona mükemmel bir alet bırakmışlardı. Bunun tersine, ne modeli, ne geleneği olan sanat, erotik ifade konusunda kelimenin tam anlamıyla "ilkel" kalmaktaydı. Resim, aşkın ifadesindeki incelikte, edebiyatı ancak XVIII. yüzyılda yakalayabilecektir. XV. yüzyıl resmi, henüz ne uçan, ne de duygusal olmayı bilmektedir. Adı bilinmeyen bir ustaya ait olan 1430 öncesinde yapılmış bir pano, soylu bir Hollandalı hanım olan Lysbet van Duvenvoorde'yi temsil etmektedir: figür o kadar katı bir saygınlık içindedir ki, bir mihrap arkalığı bağışçısı sanılmıştır. Fakat hanımın elinde tuttuğu bir şeritte, *"Mi verdriet lange te hopen. Wie is hidie syn hert hout open?"* (Uzun bir umut üzerime çöktü. Onun kalbini bana kim açacak?) sözleri okunmaktadır. İffet ve müstehceni tanıyan bir sanattır, ama açık saçığı, düzenbazı, yaramazı ifade edecek araçları yoktır. Bunu bilir, dönemin aşk hayatı, safiyane ve masum biçimler içinde bildirmektedir. Ancak, dindışı eserlerin çoğunun kaybolduğunu hatırlamak gerekir. Van Eyck'in *Kadınlar*

Hamamı'ndaki (Fazio tarafından tasvir edilen eser) çıplağıyla, Gand mihrap arkalığındaki Adem ve Havva tablosundaki çıplağı kıyaslamak çok yararlı olurdu. Gand'daki Havva figüründe, aslında hiç olmayan erotik unsuru bulamıyoruz: sanatçı zamanının kadın güzelliği ölçülerine göre, göğüsleri küçük ve çok yukarıda, kolları uzun ve ince, karnı çıkık yapmıştır. Fakat bunu hiçbir hoşa gitme kaygısı taşımadan icra etmiştir. Buna karşılık çekicilik, Leipzig müzesindeki küçük bir tabloda esas unsur halindedir.[937] Bazen "Van Eyck" okuluna ait sayılan bu tablo, bir büyü yapma sahnesini temsil etmektedir. Büyü uygulamalarının gerektirdiği üzere, genç bir kin yatak odasında çırılçıplak bir şekilde, sevgilisini ortaya çıkmaya zorlamak üzere çeşitli büyüler yapmaktadır. Burada hoşa gitme niyeti vardır: bu çıplak, Cranach'ın çıplaklarından yaydan şu gizli şehvetliliğe sahiptir.

Resmin şehvetin çağrısına çok nadiren yönelmesi, utangaçlığından değildi. Orta Çağın sonunda, aynı konuda hem derin bir edep duygusu, hem de aşırı bir başıboşluk görülmektedir. Bu laubaliliğin örneklerini saymak gereksizdir, her yerde ortalıktadır. Edep duygusuna gelince, bunun örneğini şu çizgide farkediyoruz: En gaddarca katliam ve yağmalarda bile, kurbanların gömlekleri ve donları üzerlerinde bırakılmaktadır. Parisli burjuva, bu kuralın çiğnenmesi karşısında çok kızmıştır: "tamahkârlıktan ötürü, dört paradan fazla etmeyecek donları bile onlara bırakmak istememeleri, en büyük gaddarlıklardan ve insanlık dışılıklardan biri oldu".[938]

Sanat alanında pek gelişkin bir tema olmayan çıplak kadının canlı tablolarda çok büyük bir yere sahip olması dikkat çekicidir. Tanrıçaların veya su perilerinin temsili olan "kişiler", prenslerin kentlere girişlerinde nadiren eksik olurlardı. Bu gösteriler peykelerin üzerinde, hatta bazen su içinde yapılırdı: dük Philippe'in 1437'deki Gand'a giriş töreninde olduğu şekliyle, "resimlerdeki gibi çıplak ve saçları serbest haldeki denizkızlarının Lys nehrinde yüzdükleri gösteride olduğu gibi".[939] Paris'in yargılanması, en beğenilen konuydu. Burada ne gelişmiş bir estetik duygu, ne de kaba bir müstehcenlik değil de, safiyane ve popüler bir şehvet duygusu görmek gerekir. Jean de Roye, XI. Lois'nin 1461'de Paris'e girişi töreninde, çok uzakta olmayan bir çilehane gösterisindeki denizkızlarını bu terimlerle tasvir etmektedir: "Ve burada ayrıca, tamamen çıplak olarak denizkızlarını temsil eden üç çok güzel kız da vardı; dik, ayrık, yuvarlak ve sert kabartıları

da görülüyordu ve bu çok zevkli birşeydi ve bunlar küçük şarkı ve türküler söylüyorlardı; ve onların yanında birçok çalgı aleti güzel melodiler çalıyordu”.[940] Molinet de kendi cephesinden, Yakışıklı Philippe’in 1494’te kente girişi sırasında, Anverslilerin Paris’in yargılanması sahnesinden aldıkları zevki anlatmaktadır; “fakat, oturacak yerlerdeki insanların en dikkatle baktıkları, kanlı canlı kadınlar tarafından (temsil edilen) üç çıplak tanrıçanın hikâyesi oldu”.[941] Yavuz Charles’in 1468’de Lille’e girişi esnasında bu tema üzerine yapılan bir parodide, eski Yunan anlamındaki Güzellik’ten uzaklaşılmış olunmaktaydı; burada etli butlu bir Venüs, sıska bir Junon ve kambur bir Minerva görülmekteydi ve hepsi de kafalarında altın bir taç taşımaktaydı.[942]

Bu çıplak kızların da yer aldığı gösteriler, XVI. yüzyılda da uygulamada kalmışlardır. Dürer, Charles-Quint’in 1521’deki Anvers’e giriş töreni sırasında bunlardan birini görmüştür.[943] 1. François’nın oğlu Brötanya dükü, 1532’de Rennes’e törenle girdiğinde, gösteriler arasında canlı bir tablo şeklinde çıplak bir Ceres ve bir Bakhus yer almaktaydı.[944] Nihayet, Guillaume d’Orange 18 Eylül 1578’de Brüksel’e törenle girerken bir Andromeda’yı keyifle seyretmiştir: “zincire vurulmuş ve anadan doğma çıplak bir genç kin; sanki mermer bir heykel gibiydi”. Tabloları düzenleyen Jean-Baptiste Houvaert böyle demektedir.[945]

Resimsel ifadenin edebi ifadeye nazaran yetersiz kaldığı alanlar, komik, duygusal ve erotik olanlarıyla sınırlı değildir. Sanatın ifade gücü, üstünlüğünü meydana getiren şu olağanüstü görsel yetenek tarafından desteklenmediğinde yetersiz kalmaktadır. Gerçeğin dolaysız ve eksiliriz görülmesinden daha fazla birşeylerin gerektiği an, resimsel ifadenin üstünlüğü yokolmakta ve bu durumda Michel-Angelo’nun eleştirisinin doğru olduğu hissedilmektedir: bu sanat, aynı anda birçok şeyi eksiksiz bir şekilde göstermeye çalışmaktadır, oysa bunlardan biri bile, tüm gücün oraya yöneltilmesini gerektirecek kadar önemli olabilir. Gene Van Eyck’in bir tablosunu ele alalım. Eksiksiz veya başka bir ifadeyle, misroskopik gözlem yeterli olduğu sürece, sanatı mükemmeldir; özellikle yüz hatlarında, kumaşlarda mücevherlerde. Fakat binaları ve manzaraları resmederken olduğu gibi, gerçeği bir cins şemaya indirgemesi gerektiğinde, zayıflıklar ortaya çıkmaktadır. Perspektiflerinin içsel çekiciliğine rağmen, belli bir

tutarsızlık, hatalı bir düzenleme vardır. Konu ne kadar özel, bilinçli bir kompozisyon ve yeni bir biçimin yaratılmasını gerektirirse, eser o kadar hatalı olmaktadır.

Minyatürlü Saatler kitaplarındaki takvim yapraklarının, kutsal konuları temsil eden sahifelerden daha güzel olduklarının inkârı mümkün değildir. Manzarayı ve o anda cereyan eden faaliyetleri resme dökmek için, gözlemek ve tam olarak aktarmak yeterliydi. Fakat, çok kişisi olan hareketli ve önemli bir sahneyi düzenlemek için, Giotto'nun sahip olduğu ve Michel-Angelo'nun yeniden bulacağı şu ritmik inşa ve birlik duygusuna sahip olmak gerekirdi. Oysa, XV. yüzyıl sanatının özü çoğulluktur. Bu sanatta uyum ancak, çoğulluğun birlik içinde eritilmesi halinde elde edilebiliyordu, örneğin Kuzu'ya Tapınma'da olduğu gibi. Nitekim bu tabloda bir ritm vardır; sunağa yönelmiş olan bütün şu kafilelerin güçlü ve muzaffer ritmi. Fakat etki, eğer terim yerindeyse, ancak tamamen aritmetik bir eşgüdüm sayesinde elde edilmiştir. Van Eyck, konusunu ancak dinlenme halinde sunarak, kompozisyonun güçlüklerinden kaçınmaktadır; dinamik değil de, statik bir uyuma ulaşmaktadır.

Van Eyck'i Roger de la Pasture'dan ayıran büyük mesafe, bu ikincisinin her zaman kompozisyonunun ritmini aramış olmasına bağlıdır; birliği bulma amacıyla kendini sınırlamıştır; her zaman başarılı olmamıştır, ama sorunun bilincindedir.

O devirde en önemli kutsal konuların temsilinde, saygı duyulan katı bir gelenek vardı. Ressam, tablosunun düzenini icad etme durumunda değildi.[946] Konuların bazıları için, ritmik düzenleme kendini, kendiliğinden bir şekilde dayatmaktaydı: *pieta,* çarmıhtan indiriliş, çobanların tapınması. Roger de la Pasture'ün Madrid'de bulunan *pieta*'sını, Louvre ve Brüksel'de bulunan Avignon okulundan *pieta*'ları; Petrus Cristus ve Gerard Saint-Jean'ın pieta'larını, "Belles heures d'Ailly"de yer alanını düşünelim. Bizzat konunun doğası, basit ve katı bir düzenleme gerektirmekteydi.

Örneğin İsa'nın maruz kaldığı kötü muameleler, Çarmıhını taşıyan İsa, Çoban kralların tapınması gibi komitanda resmedilecek sahnenin daha hareketli olmasıyla kompozisyon güçlükleri artmakta ve bunun sonucunda ortaya çoğu zaman belli bir düzensizlik ve bir uyum yokluğu çıkmaktadır. Kilisenin kutsal resim geleneği bunlara bir ölçü koymaktadır, fakat bu geleneğin cevap veremediği durumlarda, XV. yüzyıl sanatçısı sudan çıkmış

balığa dönmektedir. Thierry Bouts ve Gérard David’in yargılama tablolarındaki kompozisyon zayıflığını işaret etmek yeterlidir, oysa bu konuları içindeki eylemin yüceliği, kafa bir düzenleme ilkesi içermektedir. Örneğin Louvain’de bulunan aziz Erasmus’un şehadeti veya Bruges’de bulunan aziz Hippolyte’in atlara parçalatılarak şehit edilmesi tablolarındaki sahneler, cansıkıcı bir beceriksizliğe dönüşmektedirler.

Dönemin sanatı, hayal gücünün yardımıyla baştan aşağı yeniden yaratmak gerektiğinde gülünç duruma düşmektedir. Büyük resim, bundan konularının katılığı sayesinde kurtulmaktadır, fakat minyatür sanatı, edebiyatın içinde kaynayan mitolojik ve allegorik figürleri temsil etmekten kaçınamaz. Jean Miélot’nun, Christine de Pisan’ın *l’Epitre d’Othea a Hector* (Othea’nın Hector’a mektubu) adlı mitolojik fantezisi için yaptığı resimler bu tip için kullanılabilirler.[947] Bu resimler, düşünebilecek en beceriksizce olanlarıdır. Yunan tanrıları, kürk mantoları veya brokar elbiselerinin üzerinde geniş kanatlara sahiptirler; çocukları yiyen Minos ve Satürn, ödül veren Midas; hepsi de birbirinden gülünçtür. Fakat minyatürcü, küçük bir çoban hayatı sahnesi veya işkence tekerleği ve darağacıyla bir tepe yapma olanağı bulduğunda, normal bir beceriye sahip olarak gözükmektedir.[948] Burada, bu sanatçıların yaratıcı yeteneklerinin sınırı söz konusudur. Hayal gücü aracılığıyla yeni motifler yaratmak söz konusu olduğunda, hemen hemen şairler kadar sınırlı kalmaktadırlar.

Allegorik temsil, fanteziyi bir çıkmaza sürüklemişti. Görüntü ile düşünce, allegori aracılığıyla birbirlerine bağlanıyorlardı. Görüntü artık serbestçe yaratılamamaktadır, çünkü düşünceye tamamen uygun olmalıdır; düşünce de, gelişimi içinde, görüntü tarafından sınırlandırılmıştır. Sözümona allegorik görüşü tam olarak tasvir etme özlemi, sanatsal tarzın bütün taleplerinin gözden kaçırılmasına neden olmaktadır. Temel erdem olan Ilımlılık figürü, kural ve ölçüyü göstermek üzere bir saat taşımak zorundadır. Onu bu yüklemiyle birlikte, Michel Colombe’un eseri olan ve Nantes katedralinde bulunan bir kahirin üzerinde ve Rouen’daki Amboise kardinallerinin kabirlerinde görmekteyiz. *L’epitre d’Othéa*’yı yapan minyatür ustası, bu kurala uymak için, İyi Philippe’in yatak odasını süslerken yaptığına benzeyen bir saati Ilımlılık figürünün başına koymakla yetinmiştir.[949]

Allegorik figür, kendini ancak saygıdeğer bir gelenek aracılığıyla meşru kılabilir. Eğer allegorik bir fikir, baştan aşağı yeniden oluşturulduysa, ancak nadiren başarılı olabilmektedir. Onu yaratan akıl ne kadar gerçekçiyse, biçimi o kadar tuhaf ve uydurma olmaktadır. Chastellain, cüretkâr siyasal şiiri *Le dit de Vérité*'nin girişinde,[950] onu itham eden dört hanım görür. Bunlar, Kızgınlık, Ayıplama, İtham, Kin adlarını taşımaktadırlar. Bunlardan Ayıplama'yı şöyle tasvir etmektedir.[951] "Bu hanım, çok sivri ve ısırgan acı koşullara sahip olarak gözüktü; dişlerini gıcırdatıyor ve dudaklarını ısırıyordu; sık sık kafasını sallıyordu; ve iddiaları olduğunu göstermek üzere ayaklarının üzerinde sallanıyor ve bir o yana bir bu yana dönüyordu, böylece sabırsızlık ve çelişki belirtileri gösteriyordu; sağ gözü kapalı, diğeri açıktı; önünde içi kitap dolu bir çanta vardı, bunların bir kısmını severek önüne almış, diğerleri istenilmeyerek uzağa atılmıştı; kâğıtlar ve yaprakları yırttı, defterleri öfkeyle ateşe attı; bazılarına güldü ve onları öptü; diğerlerine haince tükürdü ve tekmeledi; elinde mürekkep dolu bir kalem vardı, bununla birçok önemli şeyler yazdı... ; gene elindeki bir süngerle bazı resimleri siyaha boyadı, bazılarını da tırnaklarıyla tırmaladı... ve diğerlerini de sanki unutturmak üzere tamamen kazıdı; ve birçok iyi insana, akıllı bir nedenden çok keyfi olarak kendini katı ve vahşi bir düşman gibi gösteriyordu". Chastellain, şiirinin başka bir yerinde, Huzur Hanım'ı, mantosunu açıp, yeni dört hanım haline dönüşürken göstermektedir: Kalp Huzuru, Ağız Huzuru, Huzur Benzeri, Gerçek Etki Huzuru.[952] Allegorilerinden bir başkasında, "Senin Topraklarının Büyüklüğü, Senin Çeşitli Halklarının Durum ve Nitelikleri, Fransızların ve Komşuların Haset ve Kinleri" adlarını verdiği kadın figürler ortaya çıkmaktadırlar.[953] Bu figürlerin görülmedikleri, yalnızca düşünce yoluyla üretildiklerinin kanıtı, adlarını şeritler üzerinde taşımaları olgusudur; yazar bunları hayalgücünden canlı olarak çıkartmamış, onları halı, tablo veya gösteri figürleri olarak görmüştür.

Chastellain, *"La Mord du duc Philippe*, *mystere pour maniere de lamentation* (Dük Philippe'in ölümü, üzüntülü tarzda oyun) adlı eserinde, dükü değerli merhemle dolu ve gökten inen bir ipe asılı küçük bir şişe olarak hayal etmiştir; bu şişe, toprağın memelerinden doldurulinuştur.[954] Molinet, İsa'yı bir pelikan olarak temsil etmiştir (allegorik bir ortak nokta);

bu pelikan yavrularını kendi kanıyla beslemekle kalmamakta, aynı zamanda ölüm aynasını da kanıyla silmektedir.[955]

Burada artık ilhamın izi yoktur. Tükenmiş bir zihnin sahte oyunu söz konusudur. Yazarlar eylemin çerçevesi olarak istedikleri kadar rüyayı koysunlar, hayalleri asla Dante ve Shakespeare tarafından tasvir edilen gerçek rüyalara benzememektedir. Şairler, bu fantezileri rüyalarında gerçekten gördükleri sanısını bile her zaman yaratmamaktadırlar. Chastellain bunu safça söylemektedir: "bu rüyanın icatçısı veya fantezicisi".[956]

Allegorinin kurulmuş alanında, artık yalnızca alaysılamalı vurgu bir canlılık yaratabilmektedir. İçine mizahi bir nüans karıştığında, allegori hâlâ etkiye sahip olabilmektedir. Deschamps, hekime Erdem ve Hukuk'un nasıl oldukları sorar.

- *Hisicien, comment fait Droit?*
- *Que m'ame, il est en petit point...*
- *Que fait Raison?..*
- *Perdu a son entendement,*
Elle parle, mais faiblement,
Et Justice est toute ydiote...[957]

- *Hekim, Hukuk nasıl?*
- *Ruhum adına, pek iyi değil...*
- *Akıl ne yapıyor?*
- *İdrakini kaybetti,*
Konuşuyor, ama hafif bir sesle,
Ve Adalet tamamen avanak...

Bütün fantezi küreleri, hiçbir tarz kaygını *olmaksızın* birbirlerine karışmaktadırlar. En tuhaf ürünü, hiç kuşkusuz çoban şiiri biçimindeki siyasal yergidir. Bucarius takma adıyla *Le Pastoralet'yi* yazan adı bilinmeyen yazar, Burgonyalıların Orléanslılara karşı bütün kinini, çoban şiiri arkasına sığınarak kusmuştur. Orléans dükü, Korkusuz Jean, bunların gururlu ve korkutucu maiyetleri çoban kıyafetindedirler; tulumlarına zambak çiçekleri ve arslan ağızları serpilmiştir; "uzun etekli çobanlar" ruhbanı temsil etmektedirler.[958] Çoban Tristifer (yani Orléans dükü), diğerlerinin ekmek, peyniri elma, ceviz, tütün çubuğu ve koyunlarının

çıngıraklarını çalar; itiraz eden çobanları koca sopasıyla tehdid eder, sonunda aldığı sopa darbeleriyle yere düşer. Şairi bazen şiirinin uğursuz içeriğini gözden kaçırarak, tatlı bir pastorale neşelenmektedir; ama siyasal küfürler bu garip çoban şiirini bozmaktadırlar.[959] Henüz Rönesans zevk ve ölçüsüne benzer birşey yoktur.

Molinet'ye mükemmel hatip ve şair ününü sağlayan elçabuklukları, bize daha çok edebi bir biçimin nihai çöküşü olarak gözükmektedirler. En yavan kelime oyunlarını yapmaktan kaçınmamaktadır: *"Et ainsi demoura l'Escluse en paix qui en fut incluse, car la guerre fut d'elle excluse plus solitaire que rencluse" (Escluse, incluse, excluse, rencluse* kelimelerinin ses benzerliğinden yararlanarak yapılan bu kelime oyunu, çevrilince yapısını tamamen kaybetmektedir).[960] Birçok yerde, özellikle de ahlâki hale getirilmiş ve düzyazıya dökülmüş *Roman de la Rose* edisyonunda kendi adıyla oynamaktadır (kelime oyununa dayalı bu bölüm çevrilmedi).[961]

Kelimelerle oynanmadığında, fikirlerle oynanmaktadır.

Olivier de la Marche'in dizeleri:

La prins fievre de souvenance
Et catherre de desplaisir,
Uni migraine de sou ffrance,
Colicque d'une impascience,
Mal de dens non a soustenir.
Mon cuer ne porroit plus sou ffrir
Les regretz de ma destinée
Par douleur nan accostumée...[962]
Burada hatıra ateşi
Ve zevk almama kataraktı,
Bir acı migreni,
Bir sabırsızlık koliği,
Çekilmez bir diş ağrısı.
Kalbim artık çekemez
Kaderimin kötü oyununu
Alışılmamış acılarla...

Meschinot da, tıpkı La Marche gibi yavan allegorinin eseridir. *Lunettes de Princes'inin* (Prenslerin gözlüğü) camlarına ihtiyat ve Adalet;

çerçevesine Güç, hepsini birarada tutan çivisine Ilımlılık adlarını vermiştir. Şair, bu gözlüğü kullanmak üzere Akıl'dan almıştır. Tanrı tarafından gönderilen Akıl, onun zihnine girmiştir ve kendine burada ziyafet çekmek istemektedir; ama "iyi bir yemek yemek" için hiçbir şey bulamaz, çünkü Umutsuzluk herşeyi bozmuştur.[963]

Bütün bunlar, gerileme, çöküş olarak gözükmektedirler. Fakat, Rönesans'ın yeni zihniyeti, daha şimdiden istediği her yerde esmektedir. Büyük ve taze ilhamının kaynağı nerededir? Yeni ve saf biçim nerede yoğrulmaktadır.

Yirmiikinci Ayırım

Yeni Biçimin Tahta Çıkışı

Doğmakta olan hümanizma ile Orta Çağın günbatımı arasındaki ilişki, bizim kafamızda canlandırmaya eğilimli olduğumuzdan daha basittir. Bu iki kültürü açıkça ayrı olarak görmeye alışık olduğumuz için; akla ve antik güzelliğe duyulan özlem ile Orta Çağın aşınmış düşünce sisteminin terkinin ani bir içe doğma biçiminde meydana gelmiş olmaları gerektiğini sanıyoruz. Allegorilerden ve parıltılı tarzdan ölümüne bıkmış zihinlerin bundan aniden vazgeçmiş olduklarına klasik uyumun kendini onlara bir kurtuluş olarak sunduğu ve onların da Antikiteye yollarını bulanların heyecanıyla bağlandıklarını sanıyoruz.

Hiç de böyle olmamıştır. Orta Çağın düşünce bahçesinde bol miktardaki bitkinin arasında, klasisizm yavaş yavaş büyümekteydi. Önce bir biçimden başka birşey değildi; ancak daha sonraları Bir ilham haline gelebildi; bizim eski, Orta Çağa ait olarak kabul etme adetinde olduğumuz zihniyet ve ifade araçları aniden ölmemişlerdir.

Bunu farkedebilmemiz için, Rönesansın İtalya’da değil de, Orta Çağın en güçlü ve en güzel eserlerini ürettiği ülkede yani Fransa’da tahta çıkışını ayınbları içinde gözleyebilmek gerekirdi. İtalyan Quattrocentosunu, diğer ülkelerde revaçta olan Orta Çağ biçimleriyle muzaffer çatışması içinde ele aldığımızda, egemen izlenim, uyum, özgürlük, sessellik ve huzur yönünde olmaktadır. Fakat böyle yapıldığında, XV. yüzyıl İtalya’sında bu kültürün gerçek tabanının hâlâ tamamen Orta Çağa özgü olarak kaldığı ve Orta Çağ çizgilerinin bizzat Rönesans zihniyetinin içinde çoğu zaman sanıldığından daha fazla kök salmış oldukları unutulmaktadır. Bu konuda oluşturduğumuz fikir içinde yeniden doğuş (Rönesans) çağrışımı egemendir.

Eğer bunun tersine, XV. yüzyıl Fransız-Burgonya alemini bir bakışla kuşatırsak, ortaya şöyle bir izlenim çıkmaktadır: melankolik ağırbaşlılık, barbarca gösteriş, tuhaf ve aşırı yüklü biçimler, aşınmış hayal güçleri; bunların hepsi çökmekte olan Orta Çağ zihniyetinin karakteristikleridir. Bu

kez, Rönesansın buraya da ulaştığını unutuyoruz; henüz egemen değildir, temel tutumu henüz değiştirmemiştir.

Dikkat çekici nokta, Rönesansın önce *dış bir biçim* olması, yeni bir zihniyet haline daha sonra gelmesidir.

Edebiyatta, zihniyetin kendi değişmeksizin, klasik biçimler sızmaktadırlar. Bir grup edebiyatçı, Latin tarzının saflığına ve klasik sentaksa biraz daha özen göstermektedir: ve böylece hümanizma doğmuş olmaktadır. Bu edebiyatçı çevresi, Fransa'da 1400'lere doğru gelişmeye başlamıştır; aralarında birkaç ruhban vardır: Lille katedral kurulu üyesi ve kralın kâtibi Jean de Montreuil, Kilisenin suiistimallerini ifşa etmekle ünlü Nicolas de Clemanges, Pierre ve Gontier Col, çeşitli hükümdarların kâtibi Milanolu Amboise de Miliis. Birbirlerine yolladıkları zarif ve ağırbaşlı mektuplar, ne düşüncenin kof genelliği, ne önemlilik gösterişçiliği, ne karmaşık cümleler, ne hatta bilgince boş lâflar tutkusu konularında daha sonraki hümanistlerin mektuplarından geri kalmaktadırlar. Jean de Montreuil, *"orreolum"* ve *"scedule"*nin h'lı mı yoksa h'siz mı yazılacağı; Latince kelimelerde k harfinin kullanılması konularında uzun incelemeler yazmaktadır. Clemanges'a, "sevgili üstadım ve kardeşim, eğer yardımıma gelmeseydiniz, ünümü kaybedecek ve ölüm mahkûmu gibi olacaktım. Efendim ve babam Cambrai piskoposuna yazdığım son mektupta *proprios* kıyas kelimesi yerine *prorimior* yazmış olduğumu farkettim, kalemim işte böyle ihmalkâr. Demek ki beni düzetlmeniz gerekiyor, yoksa sansürcülerimiz bir sürü tezvirat yapacaklar".[964] Görüldüğü üzere, bunlar açık mektuplar, bilgince incelemelerdir. Jean de Montreuil, gerçek bir hümanist olarak, Ciceron'u çelişkiye düşmüş olmakla suçlayan ve Ovidius'u Vergilius'tan üstün bulan dostu Ambroise'ı azarlamaktadır.[965]

Mektuplarının birinde, Senlis yakınlarındaki Charlieu manastırının bir tasvirini yapmış ve Orta Çağ tarzında olmak üzere, yalnızca gördüklerini anlatarak, bu sayede çok daha okunabilir bir yazı çıkartmıştır. "Serçeler yemekhanede yemek yemeye girmektedirler" demektedir, "öylesine ki, acaba kral buranın iaşesini keşişler için mi, yoksa serçeler için mi vermektedir diye sorulabilir"; çalıkuşu başrahip havalarına girmektedir; bahçıvanın eşeği, yazara mektupta kendini unutmamasını rica etmektedir. Herşey taze ve sevimlidir; fakat bu tam bir hümanist anlatısı değildir.[966]

Jean de Montreuil'e ve Collere, *Roman de la Rose*'un hararetli taraftarları ve 1401'de kurulan Aşka Sarayının üyeleri arasında rastladığımızı hatırlarsak; bu Fransız ön-hümanizmasının onların kültürünün ikincil bir unsurundan; daha Alcuin zamanında ve XII. yüzyıl Fransız okullarında meydana gelmiş olan klasik Latin kültürünün yeniden doğuşuna (Rönesansına) benzer bir şekilde ortaya çıkan okullu kişilerin araştırmacılıklarının bir ürününden ibaret olduğu konusunda ikna oluruz. Bu ön-hümanizma, onu besleyen ve kendi yetiştirdikleri takipçileri olmayan insanlarla birlikte yokolmuştur. Ancak bu hareket, inkâr edilemez bir şekilde büyük uluslararası harekete bağlıdır. Petrarca, Jean de Montreuil ve dostları için ünlü bir rehber olmuş; XIV. yüzyılın ikinci yansında devlet işlemleri arasına yeni Latin belâgatini dahil etmiş olan Floransalı şansölye Coluccio Salutati onlar tarafından bilinmeden kalmamıştır. Petrarca'nın eseri, eğer terim yerindeyse, Fransa'da Orta Çağ düşüncesiyle birleştirilmiştir. Petrarca'nın kendi de, bir önceki kuşağın düşünce önderlerini şahsen tanımıştır: şair Philippe de Vitri, filozof ve siyaset adamı, veliahtın lalası Nicolas Oresme ve hatta belki de Philippe de Mezieres, bütün bu adamlar, Oresme'in fikirlerinin modern unsurlar içermesine rağmen, hümanist değillerdi.

Machaut'nun *Le livre du Voir-Dit*'sini hatırlayalım. Bu eserde, Peronne d'Armentieres, şairle aşki bir alış verişe girmek istemiş ve bunu sağlamıştır. Eğer Peronne, Paulin Paris'nin düşündüğü gibi,[967] bu konuda yalnızca Heloise'i değil, aynı zamanda Laure'u da izliyorsa, bu, özellikle yeni zihniyetin tahta çıkışını gördüğümüz bir eserin ilhamı tamamen Orta Çağa özgü olan bir yaratı meydana getirebileceğini kanıtlayacaktır.

Zaten biz, Petrarca ve Boccacio'daki modern unsuru abartma eğiliminde değil miyiz? Onları haklı olarak yenilikçiler olarak kabul ediyoruz. Fakat bu ilk hümanistlerin kendilerini yüzyıllarıyla uyum içinde hissetmediklerini düşünürken hata yapıyoruz. Onların eserlerinin tamamı, bu eserleri harekete geçiren yenileşme soluğuna rağmen, XIV. yüzyıl uygarlığına aittir. Üstelik Petrarca ve Boccacio, Orta Çağın sonunda ve İtalya dışındaki ünlerini halk dilinden yazdıkları eserler sayesinde değil de, (oysa onlara ölümsüzlüğü bu eserleri sağlayacaktır), Latine eserleri sayesinde edinmişlerdir. Petrarca, kendi çağdaşları için adeta bir cins zamanından önce Erasmus; yani evrensel bir akıl, zarif ahlâki incelemeler

yazarı, mektup yazan, *De viris illustribus* ve *Rerum memorandum libri* adlı kitaplarıyla Antik dönemi romanlaştıran insandı. Ele aldığı konular Orta Çağın konularıydı: *De comtemptu mundi, De otio religiosorum, De vita solitaria.* Onda yalnızca biçim ve ton değişik ve incelmiş durumdaydı. Antik erdemi göklere çıkartması, aşağı yukarı dokuz kahraman tapınışına denk düşmektedir. Onu Ortak Hayat biraderleri tarikatının kurucusu Geert Groote ile ilişki halinde ve fanatik Jean de Varennes'in ondan sapkınlık suçlamasından kurtulmak için yardım isterken ve ona "*tota caeca christanitas*" adlı yeni bir dua metnini verirken görmemizde garip herhangi bir yan yoktur.[968] Petrarca'nın kendi yüzyılı için temsil ettiği şeyi, Jean de Montrueil onu "çok dindar, katolik ve çok ünlü ahlâk filozofu" olarak adlandırırken söylemiştir.[969] Denis le Chartreux, tamamen Orta Çağa özgü bir konu olan İsa'nın kabrinin kaybı üzerine yakınmaları ona atfetmekte, ama "Petrarca'nın tarzı belâgatlı ve zor olduğundan, onun sözlerinin bizzat biçiminden çok anlamını zikredeceğim"[970] demektedir.

Petrarca, İtalya'nın dışında ne hatip, ne de şair bulunduğunu iddia etmiştir. Bu sözler, Nicolas de Clemanges ve Jean de Montreuil gibi ilk Fransız hümanistlerini alevlendirmiştir ve bunlar bu iddiaya ateşli bir şekilde karşı çıkmışlardır.[971]

Boccacio, daha dar bir alanda olmak üzere, Petrarca'nınkine benzer bir etki yapmıştır. *Decamerone*'nin yazarı olarak değil de, "tartışmada sabır doktoru" olarak, *De casibus virorum illustrium* ve *De claris melieribus*'*un* yazarı olarak şereflendirilmektedir. Kaderin belirsizliği konusundaki bu derleme eserleriyle, "messire Jehan Bocace" bir cins Talih emprezaryosu haline gelmişti. Chastellain onu böyle kavramakta ve taklid etmektedir.[972] İngiltere'den kovulan kraliçe Marguerite'i, zamanının bütün trajik olaylarını anlatarak teselli etmeye çalıştığı çok tuhaf bir incelemesine *Le Temple de Bocace* (Boccacio'nun tapınağı) adını vermiştir. Boccacio'nun bu çok fazla Orta Çağ kafalı XV. yüzyıl Burgonyalıları tarafından yanlış anlaşıldığı söylenemez. Onda çok vurgulu olan ve bizim de unutma tehlikesiyle karşı karşıya olduğumuz Orta Çağ yanını anlamışlardır.

Fransız hümanizmasıyla İtalyan hümanizması arasındaki fark, ton ve eğilim farklılığından çok bir bilgi, beceri ve zevk farklılığına bağlıdır. Fransızlar, Antik modelleri taklid edebilme konusunda, Toskana göğü

altında veya Coliseum'un gölgesinde doğmuş olanlara nazaran çok daha fazla engeli aşmak zorundaydılar. Fransa'da Latince yazan ruhban, erkenden mektup tarzına yükselebilmiştir. Fakat dindışı yazarlar, mitoloji ve tarihin inceliklerini öğrenmeye yeni başlamışlardır. Entellektüel kültürüne rağmen bir bilgin olmayan Machaut, yedi bilgenin adını acınacak bir şekilde bozmaktadır. Chastellain, Paleus ile Pelias'ı; La Marche, Proteus ile Prithous'u karıştırmaktadır. *Pastoralet* yazan, "Afrika'nın iyi kralı Scypion"dan söz etmektedir. *Jouvencel'in* yazarları, *"politique"* (politika) kelimesini *polus* ve *icos* diye uydurma Yunanca bir kelimeden türetmektedirler: *"icos,* muhafız, yani çoğulluğun muhafızı".[973]

Fakat Orta Çağ allegorilerinin arasından, klasik bir bakış zaman zaman baş vermektedir. *Pastoralet*'nin şairi, *quattro-cento*'nun yansımasının hissedildiği bir tanrı Silvanus tasviri ve bir de Pan'a dua vermektedir; bunlardan sonra çok çiğnenmiş yollara geri dönmektedir.[974] Van Eyck'in Orta Çağ manzaralarının arasına klasik mimari biçimleri katması gibi, yazarlar da antik modeller aramaktadırlar, ama bunu henüz tamamen biçimsel bir şekilde ve yalnızca süs amacıyla yapmaktadırlar. Kronikçiler, daha şimdiden Titus-Livus tarzında *contiones* denemeleri yapmakta ve Latin tarihçi gibi, mucizeleri zikretmektedirler.[975] Klasik tarzı taklid etmede ne kadar az başarılı olurlarsa, bu bizim Orta Çağdan Rönesansa geçişi o kadar iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır. Châlons piskoposu Jean Germain, 1435 Arras kongresini Latin tarzında tasvir etmeye uğraşmaktadır. Kısa cümleler ve canlı bir akışla, açıkça Titus-Livus'u taklid etmeye uğraşmaktadır. Bunun sonucunda, tumturaklı olduğu kadar saf bir Antik düzyazı karikatürü ortaya çıkmıştır.[976] Antikite hakkındaki görüş tuhaf olarak kalmayı sürdürmektedir. Yavuz Charles'ın Nancy'deki cenaze ayininde, onu yenmiş olan genç Lorraine dükü, düşmanına saygılarını sunmak üzere "Antik tarzda" giyinmiş olarak, yani beline kadar inen uzun bir altın sakalla gelmiştir. Bu gülünç kıyafeti, dokuz kahramandan birini temsil etmek için giymiş olan genç dük, çeyrek saat dua etmiştir.[977]

1400'lere doğru Fransız kavrayışı içinde, "antik" kelimesi, "belagat, hatip, şiir" ile aynı fikir düzlemi içinde yer almaktaydı. Çok hayran olunan eskilerin mükemmelliğinin, yapay bir biçimi içinde bulunulduğuna

inanılmaktaydı. Bu dönem şairleri yalnızca duygulandırıcı şeyleri ifade yeteneğine sahiplerdi, fakat büyük güzelliği hedeflediklerinde, mitolojiyi yardıma çağırmakta ve uydurma Latin tarzlarını kullanmaktaydılar. Bu durumda kendilerini "belagatçi" saymaktaydılar. Christine de Pisan, *"ballade poétique"* (şiirsel balad) adını verdiği mitolojik bir şiirini, olağan eserlerinden özenle ayırmaktadır. [978] Eustache Deschamps, eserlerini meslektaşı ve hayranı Chaucer'a gönderirken, en korkunç klasik yamalı bohçalardan biri olan şu sözleri eklemiştir:

O Socrates plains de philosophie,
Seneque en moeurs et Anglux en pratique,
Ovide grans et la poiterie,
Brits en parler, saiges en rhitorique,
Aigles tris haulz, qui, par thiorique,
Enlumines la regne d'Eneas,
L 'isle aux Geans, ceuls de Bruth et qui as
Semi lesfleurs et planti le rosier,
Auq ignorans de la langue, Pandras,[979]
Grant translateur, nosle Geffroy Chauaerl
……………
A toy pour ce de la fontaine Helye (Helicon)
Requier avoir un buvraige autentique,
Dont la soys *(conduit) est du tout en ta baillie.*
Pour rafrener d'elle ma soif éthique,
Qui en Gaule seray paralitique
Jusques a ce que tu m'abuveras.[980]
Ey felsefeyle dolu Sokrates,
Ahlâkta Seneca ve uygulamada İngiliz,
Şiirinde büyük Ovidius,
Kısa konuşan, belâgatta bilge,
Bilgisiyle çok yüksekten uçan kartal,
Eneas krallığını aydınlattı,
Devler adası, vahşiler adası ve
Çiçek eken ve gül ağacı eken,
Dil cahillerine Pandras,
Büyük çevirmen, soylu Geoffroy Chaucier!

……………

Senden bu Helya (Helikon) çeşmesinden
Gerçek bir içecek istiyorum,
Ki bunun yolu senin elinde.
Etik susuzluğumu ondan gidermek için,
Galya'da felçli olacak ben
Sen beni sulayana kadar.

Bu, Villon ve Rabelais'nin ileride hicvedecekleri soylu konuşmanın gülünç bir şekilde Latin tarzına sokulmasının henüz mütevazi olan başlangıcıdır.[981] Bu çekilmez tarz, yazarların parlak olmak istedikleri her seferinde ortaya çıkmıştır: ithaflarda, söylevlerde, edebi mektuplaşmalarında. Bu gibi durumlarda Chastellain şöyle sözler bulmaktadır: "Çok mütevazi ve itaatkâr hizmetkârınız ve köleniz, Gand şehri", "iç organlardan gelen samimi acı ve üzüntü"; La Marche ise şunları söylemektedir: "Bizim Fransız söyleyişimiz ve halk dilimiz"; Molinet ise, "at çeşmesinden çıkan tatlı ve bal gibi içkiden içerek", "Şu Scipione gibi erdemli dük", "kadınsı cesarete sahip adamlar".[982]

Bu imbikten geçirilmiş belâgat, yalnızca bir tarz ülküsü olarak kalmamakta, özellikle edebi bir konuşma ülküsünü temsil etmektedir. Hümanizmanın tamamı, tıpkı *troubadour* şiiri gibi, bir sosyete oyunu, bir toplumsal ilişki biçim, daha soylu bir hayat biçimi yönünde bir çabadır. XV. ve XVI. yüzyılların bilgince mektuplaşmaları bile, bu unsurdan tamamen vazgeçmiş değillerdir. Bu konuda Fransa, İtalya'dan daha az avantajlıdır. İtalya'da düşünce ve dil, saf Latin tarzından çok daha az uzaklaşmıştır, zihniyet yapısı ve toplumsal ortam hümanizmanın eğilimlerine çok daha uygundurlar. İtalyan dili, Latin tarzının hücumunu kendini zorlamadan karşılayabilirdi; hümanistler çevresinin zihniyeti toplumsal adetlere denk düşmekteydi. İtalyan hümanisti, toplumsal tip olarak, eğer deyim yerindeyse, özerk İtalyan kentlerinin şehirciliklerinden doğal olarak türemiştir. Bunun tersine, Burgonya tacına bağlı ülkelerde, toplumsal hayatın zihniyet ve biçimi hâlâ o kadar Orta Çağa aitlerdi ki, daha yeni bir ifadeye yönelik çaba şu aşınmış şeye ulaşmak zorundaydı: belâgat salonları. Bunlar demek olarak, Orta Çağ kardeşlik örgütlerinin devamından başka birşey değillerdir ve temsil ettikleri zihniyet ancak yüzeysel olarak

yenilenmiştir. Bu ülkelerde modern kültürü başlatacak olan, Erasmus'un Kitabı Mukaddes kökenli hümanizmasıdır.

Fransa, bu kuzey illerinin dışında, bu eskimiş belâgat salonları sistemini bilmemekte, ama "soylu belâgatçiler"i, daha kişisel olmalarına rağmen İtalyan hümanistlerine benzemektedirler. Bunlar hâlâ Orta Çağ biçim ve zihniyetinin büyük bölümünü muhafaza etmektedirler.

XV. yüzyıl Fransız edebiyatının içindeki hakiki modernler kimlerdir? Hiç kuşkusuz, yazdıkları bir sonraki yüzyılın en güzellerini üreteceği eserlere yaklaşabilenlerdir. Bunlar, liyakatleri ne olursa olsun, kesinlikle ağır ve gösterişli Burgonya tarzının temsilcileri değillerdir: Chastellain, La Marche, Molinet. Bunların bayıldıkları biçim yenilikleri çok yüzeyseldi, düşüncelerinin tabanı özü itibariyle fazlasıyla Orta Çağa aitti, klasisizm karşısındaki geçici hevesleri çok safiyaneydi, modern unsuru acaba biçim incelmesinde mi aramak gerekir? Özentili olan bu biçim, bazen öyle bir çekiciliğe sahiptir ki, melodinin tatlılığı anlam boşluğunu unutturmaktadır:

Plusieurs bergiers en lacz mortels telz
Heurtez, boutez que peu leur deduit duyt.
Et leurs moutons en maux fortunez nez,
Venez, venez defers mal parez rez
Leurs blis emblez ayans saufconduit vuyd.
La nuit leur nuit, la mort qui destruit ruit,
Leur fruit s'enfuit, venant aperte perte:
Mais Pan nous tient en asseurance experte.
Birçok çoban böylesine ölümcül göllerde
İtmek, kakalamak onların tadını kaçırmaz.
Ve koyunları kötü talihli doğmuş,
Gelin, gelin, kötü bilenmiş demirle traşlılar
Buğdayları çalınır izin belgesi olanlarca.
Gece onlara zarar verir, yokeden ölüm saldırır,
Meyvalar kaçar, açık felâket gelir gibi:
Fakat Pan, bizi uzmanca güven içinde tutar.

Bu dizeler, Jean Lemaire de Belges'e aittirler. Geleceğin bu yönde olmayacağı aşikârdır. Eğer modern olarak, Fransız edebiyatının daha sonraki gelişmeleriyle daha fazla ilgisi olanları anlarsak; modernler, Villon, Charles d'Orléans ve *L'Amant rendu cordelier*'nin yazarıdır; yani klasisizmden en fazla uzakta duranlar ve bilgince ve yapmacıklı biçimlerin

peşine takılmayanlardır. Onları modern kılan, sözlerinin kendiliğindenliği olmaktadır.

Üç Bourbon dükünün ve üç Fransa kralının kâtibi, ikinci dereceden bir şair olan Jean Robertet *(1420-1490),* Georges Chastellain'in dizelerinde soylu şiirin zirvesini görmekteydi. Bu hayranlık, ebedi sohbet ülküsüne ilişkin olarak yukarıda söylediklerimizi aydınlatıcı bir mektuplaşmaya yol açmıştır. Robertet, Chastellain ile temasa geçebilmek için, Burgonya sarayında yetiştirilen genç bir Bourbon'un lalası olan ve Bruges'de yaşayan Monferrant adında birini aracı yapar. Robertet, ona Chastellani'e ulaştırması için biri Fransızca diğeri Latince iki mektup ile, tumturaklı bir övgü söylevi verir. Şair ve kronikçi hâlâ direndiğinden, Monferrant eski allegori aracından yararlanır. "Belâgatin oniki Hanımı"nı hatırlatır: Bilim, Güzel Konuşma, Anlam ağırlığı, Derinlik vb. Bu hanımlar ona görünmüşler ve arzu edilen mektuplaşmayla ilgilenmesini söylemişlerdir. Chastellain bu çekiciliğe dayanamaz ve üç yazarın mektuplaşmalar, Belâgatin üç Hanımı'nın çevresinde toplanır.[983] Fakat Chastellain bundan bıkmakta ve mektuplaşmayı tamamen kesmekte gecikmez.

Robertet'de, Latin tarzı taklitçiliğini en aptalca ifadesi içinde görmekteyiz. *"J'ay esté en aucun temps en la case nostre en repos durant une partie de la brumale froidure"* (sissel soğuğun bir bölümü boyunca evimiz bizimde [evimiz diye yazması gerekirken, Latin tarzında böyle yazıyor] hiç huzur içinde olmadım) diye yazmıştır. Alt tarafı nezle olmuştur.[984]

Hayranlığını abartılı bir şekilde ifade edişi de bir o kadar gülünçtür. Chastellain'den aldığı şiir biçimindeki bir mektuptan sonra, Monferrant'a şöyle yazmıştır:

Frappé en loeil d'une clarte terrible,
Attaint au coeur d'éloquence incrédible
A humain sens difficile â produire,
Tout offusquité de lumiere incendible
Outre perçant de ray presqu impossible
Sur obscur corps qui jamais ne peut luire,
Ravi, abstrait me trouve en mon déduire,
En extase corps gisant a la terre,
Foible esperit perplex a la terre,

Foible esperit perplex a voye enquerre
Pour trouver lieu et opportune yssue
Du as estroit ou je usis mis en serr,
Paris a la rets qu'amour vraye a tissue.
Müthiş bir ışıkla gözümden vuruldum,
İnanılmaz güzel bir konuşmayla kalpten çarpıldım
İnsan aklı için yaratması zor,
Yangınsı ışıklarla tamamen kararmış
Adeta olanaksız ışınlarla delen
Asla parlayamayan karanlık bir cismi,
Kendimi aldığım lezzetin içinde hayran, şaşkın buldum,
Bedenim yerde, coşku içinde,
Zayıf zihnim şaşkın aramakta
Yer ve uygun çıkış bulmak için
İçine sıkıştığım dar geçitte,
Gerçek aşkın dokuduğu çabalara yakalandım.

Ve sonra düzyazıyla devam etmektedir: "*Oû est l'oeil capable de tel objet visible, l'oreille pour ouyr le haut son argentin et tintinabule d'or?*" (böylesine görülebilir bir nesneyi (görme) yeteneğinde göz, yüksek gümüşi sesi ve altın şıngırtısını duyacak kulak nerede?) "Ölümsüz tanrıların dostu ve insanların sevgilisi Ulysses kalpli, ballı güzel sözlerle dolu" Monferrant şunların hakkında ne düşünmektedir? "Phoebus'ün arabasına eşit ihtişama" sahip Chastellain, Orpheus'un harpını, "Amphion'un kavalını, Argus'u uyutan Merkür flütünü" aşmakta değil midir? Vs. vs.[985]

Bu aşırı hindi gibi kabarmayla atbaşı giden bir de yazar alçakgönüllülüğü bulunmaktadır; şairler bu alçakgönülülük aracılığıyla Orta Çağın hükümlerine sadık kalmaktadırlar. Ve bu konuda tek başlarına değillerdir. La Marche, *Anılar*'ının bir tacın küçük çiçekleri olacaklarını ummaktadır; çabasını bir geyiğin homurtusuna benzetmektedir. Molinet, bütün "hatipler"e, eserindeki gereksiz şeyleri ayıklamaları için yalvarmaktadır. Commines, onun için yazdığı Vienne başpiskoposunun, eserine Latince bir yazı girmesine olanak vereceğini ummaktadır.[986]

Robertet, Chastellain ve Montferrant arasındaki şiir biçimindeki mektuplaşmada, tamamen Orta Çağa özgü bir imgenin neo-klasik yaldızla kaplandığını görüyoruz. Ve bu Robertet'nin İtalya'ya gitmiş olduğunu işaret

edelim: *“en Ytalie, sur qui les respections du ciel influent aorne parler, et vers qui tyrent toutes douceurs elementaires pour la fondre harmonie”*[987] (göğün bütün süslü konuşma tarzının üzerine yöneltti̇ği ve onu uyum kalıbına dökmek üzere bütün başat hoşlukları kendine çeken İtalya’ya). Fakat bu *quattrocento* uyumundan pek birşey getirmişe benzememektedir. Bu insanlar için İtalya’nın mükemmelliği, *“aorné parler”*, yani yapay tarzın geliştirilmesinden ibarettir.

Bu cafcaflı açılımların ortasında, bir alaysılama nüansı etkiyi değiştirmiştir. Belâgat hanımları Monferrant’a,[988] “Sizin Robertet, Tullius tarzı sanatın ve Tarentius tarzı biçim inceliğinin örneğidir” derler. Chastellain, bu hezeyana dönüşmüş heyecan karşısında biraz kuşkuludur. Kısa bir süre sonra bu işten bıkar ve “Kendini Beğenmiş Hanım”a uzun zamandan beri açık olan kapısına kilit asar.

XV. yüzyıl Fransız hümanistleri Latince yazdıklarında, kültürlerinin Orta Çağ tabanı hiç ortaya çıkmamaktadır. Bu durumda, Antikitenin iyi anlaşılmamışlığı kendini beceriksiz bir uygulama yüzünden açık etmemektedir; çünkü edebiyatçı taklid etmektedir, aslı sanılacak ölçüde taklid etmektedir. Robert Gaguin (1435-1501) gibi bir hümanist, mektuplarında ve söylevlerinde bize, neredeyse ilk şöhretini ona borçlu olan Erasmus kadar modern gözükmektedir. Nitekim Gaguin, Fransa’daki ilk az çok bilimsel tarih kitabı olan *Fransa Tarihi Özeti*’nin ‘1493) arkasına Erasmus’un bir mektubunu koymuş, o da ilk kez bir yazısını basılı olarak görmüştür.[989] Gaguin, Yunancayı Petrarca kadar kötü bilmekle birlikte,[990] bu yüzden hümanist olmaktan çıkmamaktadır. Ancak bunun yanı sıra, onda Orta Çağ zihniyetinin devam ettiğini görüyoruz. Evlilik hicviyesi[991] veya Saray hayatının küçümsenmesi gibi eski Orta Çağ temalarında, Latince belâgatini kullanmaktadır, çünkü Alain Chartier’nin *Curial’ini* Latinceye yeniden çevirmektedir. Çeşitli tabakaların toplumsal değerlerini, aşınmış tartışma biçiminde olmak üzere bu kez Fransızca ele almaktadır: *Le Débat du Laboureur, du Prestre et du Gendarme.* Tam bir Latince uzmanı olan Gaguin, Fransızca eserlerinde belâgatin etkilerini küçümsemektedir: bilgince biçim, abartmalı biçim, mitoloji yoktur. Fransızca yazan bir şair olarak, Orta Çağ biçimleri içinde doğallıklarını ve böylece okunabilirliklerini korumuş olanların yanında yer almaktadır.

Hümanist biçim, sırtına geçirdiği ve onu hareketlerinde biraz kısıtlayan bir elbisedir. Rönesans, henüz XV. yüzyıl Fransız zihniyetine tamamen uygulanamadan onu örtmekle yetinmektedir.

Pagan ifadelerin veya tanrıların ortaya çıkmaları, çoğu zaman Rönesansın tahta oturduğunun belli bir kıstası sayılmıştır. Fakat bu edebi paganlık çok daha eskidir. Hümanistler tanrıya *"princeps superum"* (yüce hükümdar) ve Bakire Meryem'le *"genitrix tonantis"* dediklerinde, öncelsiz değillerdi. Daha XII. yüzyılda, hıristiyan imanının kavramlarını ifade etmek üzere mitolojik terimler, dinsizliğe düşmeksizin kullanılmaktaydı. Daha o sıralarda Şairi azam, ruhani günah çıkartmasını cesurca şu dizelerle anlatmaktaydı:

Vita vetus displicet, mores placent novi;
Homo videt faiem, sed cor Patet Jovi.

Alain de Lille, meleklere *proceres Tomantis* veya *Cives superi*, kutsallığa *numen Olympi* diyecektir.

Deschamps, "Cennetten gelen Jupiter"den söz ederken,[992] Villon Bakire Meryem'e "yüksek tanrıça" derken[993] ne pagan, ne de moderndiler.

Çoban şiiri, küçük bir masum paganlığa ihtiyaç duymaktaydı ve herkes bunun farkındaydı. Pastoralet'nin yazarı, Paris'teki celestinler manastırına "tanrılara dua etmek üzere ahşap tapınak" dedikten sonra,[994] bütün yanlış anlamaları gidermek üzere, "Musa'mı (ilham) boğmak üzere paganların tanrılarından söz ediyorum, aslında bunlar hıristiyan papazlar ile benim" diye açıklamaktadır.[995] Aynı şekilde Molinet, "Akıl ve İdrak" için Mars ve Minerva'yı işe dahil ettiğinden ötürü özür dilemektedir. Bunlar ona, "tanrı ve tanrıçalara inanmak için değil, bir tek Efendimizin (Tanrı) insanlara keyfince ilham vermesinden ve bunu çok kereler çeşitli esinlerle yapmasından ötürü yapmalısın" demişlerdir.[996]

Yeni zihniyetin nüfuz etmesi konusunda, pagan tanrılarının ve özellikle de kurban törenlerinin ortaya çıktığı izleyen dizeler daha anlamlıdırlar.

Des dieux jadis les nations gentilles
Quirent l'Amour par humbles sacrifices,
Lesquels posé que ne fussent inutiles,
Furent nientmoins rendables et fertiles

De maint grant fruit et de haulx benéfices,
Monstrans par fait que d'amour les offices
Et d'honneur humble, impartis ou qu'ils soient
Pour percer ciel et enfer suffisoient.[997]
Tanrılardan pagan halklar eskiden,
Gösterişsiz kurbanlarla sevgi istediler,
Yarar için konulmamalarına rağmen,
Gene de verimli ve üretken oldular
Büyük ürünler ve yüksek kârlar verdiler,
Böylece gösterdiler sevgi ibadetinin
Ve mütevazi saygının, nerede olursa olsun
Göğü ve cehennemi delmeye yettiğini.

Bu, Chastellain'in en iyi şiiri olan *Dit de Vérité'*nin kıtalarından biridir. İlhamını düke olan sadakatinden alan şairi olağan cafcafını biraz unutarak, kendini siyasal öfkesine teslim etmiştir.

Rönesans kendini bazen Orta Çağın ta göbeğinde duyurmaktadır. Arras'da 1446'da düzenlenen bir silahlı geçit töreninde, Philippe de Ternant, adet gereği olan bir *"hannerole de devocion"* (dindarlık şeridi) takmayı küçümser; bu dinsizliği anlatan la Marche, *"laquelle chose je ne prise point"* (böyle birşeye hiç değer vermem) der. Fakat Ternant'ın taşıdığı özlü söz daha da imansızcadır: *"Je souhaite que avoir puisse de mes desirs assouvissance et jamais aultre bien n'eusse"*[998] (Arzularımı tatmin etmekten başka birşey istemem). Bu, XVI. yüzyılın en açıkça ahlâk düşkünü olduğunu söyleyen kişisine layık bir özlü sözdür.

Paganlığı klasik edebiyattan edinmek şart değildi. Orta Çağın sonunun düşünen insanları için, bu paganlık, onların ansiklopedik hazineleri olan *Le Roman de la Rose'da* sergilenmekteydi. Gerçek paganlık tehlikesi yalnızca birkaç mitolojik yerde değil, erotik kültürün ilham ve biçimlerinin içinde yer almaktaydı. Venüs ve Aşk, kendilerine yüzyıllardan beri burada bir sığınak bulmuşlardı. Büyük pagan, Jean de Meung'tü. Pagan tanrıların ve İsa ile Meryem'in adlarını bir solukta sayarken değil (bu masum bir belâgatti), ebedi kurtuluş gibi hıristiyan kavramlarına ihtirasın en cüretkâr methiyesini karıştırarak, birçok kuşağa imanı küçümseme dersi vermişti. *Yaradılış* metnini değiştirmesindeki kadar hıristiyanlığa aykırı sözler düşünmek mümkün değildir: Tanrı yeryüzünde insanı yaratmış olmaktan

ötürü pişmanken, deccal rolü oynayan Doğa, “çoğalın” emrini ihmal eden insanlardan yakınmaktadır.

Si m’aist Diex li crucefis,
Moult me repens dont homme fis.[999]
Yardım et bana çarmıha gerilmiş tanrı,
İnsanı yapmış olmaktan çok pişmanım.

Dogmaya ilişkin spekülasyonlardaki en ufak bir sapmayı bile çok sert cezalandıran Kilise’nin *Roman de la Rose un* meydana getirdiği bu aristokrasinin dua kitabının öğretilerinin zihinlerde cezalandırılmadan yayılmasına izin vermiş olması da şaşkınlık vericidir.

*

Fransa’da XV. yüzyılda bütün parçalarıyla yeni bir düşünce biçimi yaratılmıştır. Ama daha yakından bakıldığında, bunun biçim ile zihniyetinin örtüşmedikleri görülmektedir. Zihniyet, Orta Çağın yönlendirici fikirlerine dönük olarak kalmakta, Orta Çağın damgasını korumaktadır. Klasik biçim eski kavramların ifade edilmesine hizmet edebilir: bir hümanist, kutsal bir yerdeki kutsal emanetleri saymak için Sappho tarzı kıtaları seçmiştir. Öte yandan, yeni bir zihniyetin öncü işaretleri, bazen eski biçimlerin altında gizlenmektedirler. Klasisizm ile modern kültürü özdeşleştirmekten daha yanlış birşey olamaz.

Hayatın tınısı henüz değişmemiştir. XV. yüzyıl ruhlarının temeli kötümser ve melankolik kalmaya devam etmektedir. Rönesansın uyumu, yeni bir kuşağın Antikite’nin biçimlerini kullanırken, zihniyetini de sahiplenmeyi öğrendiği zaman sağlanabilecektir: önce kavrayışın ve ifadenin saflığı kesinliği; sonra düşüncenin genişliği, insan ve hayat *karşısında* canlı ve dolaysız ilgi. Yüzyılın bu dönemecinde, dünyanın yenilenmesinde Antikite’nin rolünün ne olduğu sorusu cezbedicidir. Bugün Antikite’yi Rönesansın tek ve yegâne sürükleyicisi, hatta üretken ilkesi olarak kabul eden kimse artık kalmamıştır. Yeni Zamanlar, bizzat Orta Çağın ruhunun içinden çıkmıştır ve artık bugün kabul edildiği üzere, Antikite bu Yeni Zamanların gelişinde, Philoteces’in talihli ve ölümcül oklarınınkine benzer bir rolden başkasını oynamamıştır.

Fakat sorun burada yer değiştirmektedir. Ölmekte olan şeylere, çöküşe doğru giden yüksek ve güçlü bir kültüre arkamızı dönerek, aynı

zamanda ve aynı yerde doğmakta olanı seyretmekteyiz. Bu artık sona ermekte olan Orta Çağın değil, Rönesansın sorunudur.

Notlar

[←1]

Georges Chastellain'in *Bütün Eserleri*, yay. Keruyn de Lettenhove, 8 cilt, Brüksel, 1863-186, III, s. 44.

[←2]

Chastellain, II, s. 267**;** *Mémoires d'Olivier de la Marche*, yay. Beaune et dArbaumont (Soc. de l'hist. de France), 1883-88, 4 cilt, II, s. 248. *effroi* kelimesinin etimolojisi bilinmektedir: *exfredus* kelimesi kelimesine barışın sona ermesi, sonra bu durumun işareti, sonra korku.

[←3]

Journal d'un bourgeois de Paris, yay. A. Tuetey (Soc. de l'hist. de France, Belge no. 3), 1881, s. 5, 56.

[←4]

Ibid, s. 20-24. Krş., Jean de Roye'un *Rezillik Kroniği* denilen Günlük'ü, yay. B. de Mandrot (Soc. de l'hist. de France), 1894-96, 2 cilt 1, s. 330.

[←5]

Chastellain, III, s. 461, bkz., V, s. 403.

[←6]

Jean Juvénal des Ursins, 1412, yay. Michaud ve PouJoulat, Nouvelle collection des mémoires, II, s. 474.

[←7]

Journal d'un bourgeois, s. 670. Jean Molinet, yay. Buchon, Coll. de chron. nat., 1827-28, 3 cilt, II, s. 23; *XI. I.ouis'nin Mektupları*, yay. Vaesen, Charavay de Mandrot (Soc. de l'hist. de France), 1883-1909, 11 cilt, 20 Nisan 1477, VI, s. 158; *Rezillik Kroniği*, II, s. 47, *id. Interpolations* (Ana metne eklenenler), II, s. 364.

[←8]

Journal d'un bourgeois, s. 234-7.

[←9]

Chron. Scan., II, s. 70-72.

[←10]

M. George Saint Vincent Ferrier, Paris, 1924, s. 175.

[←11]

Vita auct. Petro Ranzano O.P., (1455) Acta Sanctorum, Nisan, c. I, s. 494 vd.

[←12]

J. Soyer, “Notes pour servir â l’histoire littéraire. Du succés de la prédication de frere Olivier Maillart â Orléans en 1485 n, *Bulletin de la* sociéte archéologique *et historique de l’Orléanais*, c. XVIII, 1919, zikr. *Revue hıstorique*, c. CXXXI, s. 351.

[←13]

Enguerrand de Monstrelet, *Chroniques*, yay. Douet d'Arq (Soc. de l'hist. de France), *1857-62,6* cilt, IV, s. *502-506.*

[←14]

Chron. Scan, 1, s. 22, 1461, Jean Chantier, *Hist*. *de Charles VII*, yay. D. Godefray, 1661, s. 320.

[←15]

Chastellain, III, s. 36, 98, 124, 125, 210, 238, 239, 247, 474; Jacques du Clercq, *Mémoires* (1448-1467), yay. Reiffenberg. Brüksel, 1823, 4 cilt. IV, s. 40, II, s. 280, 355, II, s. 100.]uvénal des Ursins, s. 405, 407, 420. Molinet, III, s. 36, 314.

[←16]

Jean Germain, *Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae*, yay. Kervyn de Lettenbove, Burgonya dükleri dönemindeki Belçika tarihine ilişkin Kronikler. 1876, 11, s. 50.

[←17]

La Marche, 1, s. 61.

[←18]

Chastellain, IV, s. 333 vd.

[←19]

Ibıd., III, s. 92.

[←20]

Jean Froissart, *Chroniques,* yay. S. Luce ve G. Raynaud (Soc. de l'hist. de France), 1869-99, 11 cilt (1385'ten sonraya gitmiyor), IV, s. 89-93.

[←21]

Chastellain, III, s. 85 vd.

[←22]

lbid., III, 279.

[←23]

La Marche, II, 421.

[←24]

Juvenal des Ursins, s. 379.

[←25]

Martin la Franc, le Champion des dames, yazan G. Doutrepont, Burgonya düklerinin sarayında Fransızca edebiyat, (Bibl. du XVe siecle, c. VIII), Paris, Champion, 1909, s. 304.

[←26]

AA SS Nisan, c. I, s. 496; A. Renaudet, *Préréforme et humanisme* â *Paris,* 1484-1517, Paris, Champion, 1916, s. 163.

[←27]

Chasteliain. IV, s 100 vd, VII, s. 75; krş, Thomas Basin, *De rebus gestis* Carolı, VII et I.ud, XI *hıstoriarum libri XII,* yay. Quicherat (Soc. de l'hist. de France), 1855-59. 4 cilt, I, s. 158.

[←28]

Journal d'un bourgeois, s. 219.

[←29]

Chastellain, III, s. 30.

[←30]

La Marche. I.s, 89.

[←31]

Chastellain, I, s. 82, 79; Monstrelet, III, s. 361.

[←32]

La Marche, I, s. 201.

[←33]

La Marche, I, s. 207’deki inceleme.

[←34]

Chastellain, I, s. 196.

[←35]

Basın, III, 74.

[←36]

Benim kavrayışım ekonomik unsurları dışta bırakmamaktadır; ama tarihin yalnızca ekonomik olgulara dayalı olarak açıklanmasına bir itirazdır. Tarihe Jaures'ın şu sözleri içinde yaklaşıyorum: "Ama tarihte yalnızca sınıf mücadeleleri yok, aynı zamanda partilerarası mücadele de var. Bundan, ekonomik yakınlık ve zıtlıkların dışında, tutku, ilgi, gurur, egemenlik gruplaşmalarının da oluştuğunu ve bunların tarihin yüzeyini ele geçirmek üzere boğuştuklarını ve çok geniş çaplı sarsıntılara yol açtıklarını anlıyorum". *Histoire de la Révolution francaise*, IV, s. 1458.

[←37]

Chastellain, IV, s. 201. Krş., benim, *Uit de voorgeschiedenis van ons national besef*, 1912, I.

[←38]

Journal d'un bourgeois, s. 242; krş, Monstrelet, IV, s. 341.

[←39]

Jan Van Dixmude. yay . Lambin, Ypres, 1839, s. 283.

[←40]

Froissard, XI, s. 52.

[←41]

Pierre de Frusctier, Anılar, Froissart'ın 3. eki, XV, s. 22.

[←42]

Religieux de Saint-Denis, Chroniques, yay. Bellaguet, 1839-52, 6 cilt, 1, s. 34; Juvénal des Ursins, s. 342, 467-471; *Journal d'un bourgeois*, s. 12, 31, 44.

[←43]

Molinet, III, s. 487.

[←44]

Ibid, s. 226 241, 283-7; La Maroke, III, s. 289, 302.

[←45]

Clementis V constitutiones, lib. V, tit. 9, c.i.; Joannis Gersonii, *Opera omnia*, yay. Ellies Dupin, 2. yay. Hague Comitis, 1728, 5 cilt, II, s. 427; *Fransa Krallarının Emirnameleri.* c. VIII, s. 122; N. Jorga, *Philippe de Mezieres el la croisade au XIV e siecle*, 1896, s. 438; Religieux de Saint-Denis, II, s. 533.

[←46]

Journal d'un bourgeois, s. 223, 229.

[←47]

Jacques de Clecq, IV, s. 265; Petit-Dutaillis, *Documents nouveaux sur les mauro poppopulaires et le droit de vengeance dans les Pays-Bas au XV e siecle,* 1909, s. 7, 21.

[←48]

Pierre de Fenin, VII, s. 593; bkz. öldürülen soytarı hikâyesi, s. 619.

[←49]

Journal d'un bourgeois, s. 204.

[←50]

Jean Lefevre de Saint-Remy, *Chronique*, yay. F. Morand, 1876, 2 cilt, II, s. 168; Laborde, *Les ducs de Bourgogne. Etudes sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV e sicle*, Paris, 1849-53, 3 cilt, II, s. 208.

[←51]

La Marche, III, s. 121; Laborde, II, s. 325.

[←52]

Laborde, III, s. 355, 398. *Le Moyen Age*, XX, 1907, s. 193-201.

[←53]

Juvenal des Ursins, s. 438, 1405; bununla birlikte bkz., Ret de Saint-Denis, III, s. 349.

[←54]

Piaget, *Romania*, XX, s. 417 ve XXXI, 1902, s. 597-603.

[←55]

Journal d’un bourgeois, s. 95.

[←56]

Jacques du Clercq, III, s. 262.

[←57]

Ibid., passim; Petit-Dutaillis, *Documents*, s. 131.

[←58]

Hugues de Saint-Victor, De *fructıbus carnis et spiritus,* Migne, CLXXVI, s.

[←59]

Tobie, 4, 13.

[←60]

I Timothée, 6, 10.

[←61]

Journal d'un bourgeois, s. 325, 343, 357 ve dipnotta parlamento sicilleri verilmiştir.

[←62]

L. Mirot, *Les d'Orgemont, leur origine, leur forlune etc*, Champion, 1913; P. Champion, *Fronçois Villon, sa vie et son temps*, Chapsion, 1913, II, s. 230 vd.

[←63]

Mathieu d’Escouchy, *Chronique*, yay. G. du Fresne de Beaucourt, 1833-64, 3 cilt. I. s. IV-XXXIII.

[←64]

P. Champion, op. *cit.*, 2 cilt.

[←65]

Pd H. Michelant. Bd. XXIV, 1852.

[←66]

Allen, no 541, Anvers, 26 Şubat 1516-17; krş. n° 542, n° 566- n” 662, n° 967.

[←67]

Germanae, burada yalnızca Alman kadınlar anlamına gelebilir.

[←68]

Eustache Deschamps, *Bütün Eserleri*, yay. De Queux de Saint-Hilaire ve 6. Raynaud, 1878-1913, 11 cilt, n° 31 (1, s. 113); bkz., n° 85, 126, 152. 162, 176, 248. 36, 375, 386, 40, 933, 936, 1195,1196, 1207, 1213, 1239, 1240 vs.; Chastellain. L s 9, 27, IV, 51, 56, VI, 206, 208, 219, 295; Alain Chartier. *Eserleri*, yay., A Duchesne, Paris, 1617, s. 262; Alanus de Rupe, *Sermo*, II.s. 313

[←69]

Deschamps, no 562, IV, s. 18.

[←70]

A. de la Borderie, *fean Meschinot, savie et* ses *auvres*, Bibl. de l'école des Charles, LVI, 1895, s. 277, 280, 305, 310, 312, 622 vs.

[←71]

Chastellain, I, s. 10, *Prologue,* krş. *Complainte de Fortune*, VIII, s. .334.

[←72]

La Marche, I, s. 186, IV, s. LXXXIX; H. Stein, *Etude sur Olivier de la Marche, historien, poete et diplomate,* Brüksel, 1888.

[←73]

Monstrelet, IV, 430.

[←74]

Froissart, yay. Luce, X, 275; Deschamps, no 810 (IV, s. 327); krş. Les *Quinzes Joyes de mariage,* s. 54 *(quinte Joy); Le livre messire Geoffroi de Charny,* Romania, XXVI, 1897, s. 399.

[←75]

Joannis de Varetnnis responsiones ad capitula accusationum, vs., bl. 17, zikr., Gerson, *Opera*, I, s. 920.

[←76]

Deschamps, n° 95, I, s. 203.

[←77]

Deschamps, *Le miroir du mariage*, IX, s. 25, 69, 81, n° 1004 (V, s. 259); il, s. 183-7; III, s. 99; VII, s. 3, IX, s. 209 vs.

[←78]

Convivio, kit. IV, başlık 27, 28.

[←79]

Discours de l'excellence de virginité, Gerson, *Opera*, II, s. 382; krş. Dionysius Cartusianus, *De vanitate mundi; Opera omnia, cara et labore monachorum sacr. ord. cart.*, Manstrolii-Tomad, 1896-1913, 41 cilt, XXXIX. s. 472.

[←80]

Chastellain, V, s. 364.

[←81]

La Marche, IV, s. LXIV.

[←82]

Christine de Pisan, *Ouvres poétiques, yay.* M. Roy, 1886-1896, 3 cilt, I, s. 251, n° 38; *Leo von Roz mital’s Reise*, yay. Schmeller. c. VII, 1849, s. 24, 149.

[←83]

La Marche, IV, s. 4 vd.; Chastellain, V, s. 370.

[←84]

Chastellain, V, 868.

[←85]

La Marche, IV, *Estat de la maison*, s. 34 vd.

[←86]

Ibid., s. 34, 20, 51. 31.

[←87]

Froissart, III, s. 172.

[←88]

Journal d'un bourgeois, parag. 210, s. 105.

[←89]

Chronique scandaleuse, I, 53.

[←90]

Molinet, I, s. 184; Basin, II, 376.

[←91]

AIiénor de Poitiers, *Les honneurs de la cour,* yay. La Carne de Sainte-Palaye. *Mémoires sur l’ancienne chevalerie,* 1781, II, s. 201.

[←92]

Chastellain. 111, s. 196-212, 290, 292, 308; IV, s. *412-4, 428;* Aliénor de Poitiers, s. 209, 212.

[←93]

Aliénor de Poitiers, s. 210; Chastellain, N, s. 312; Juvénal des Ursins, s. 405; La Marche, 1, s. 278; Froissart, 1, s. 16, 22, vs.

[←94]

Molinet, V, s. 194, 192.

[←95]

Aliénor de Poitiers, s. 190; Deschamps, IX, s. 109.

[←96]

Chastellain. V,s. *27*-*33*.

[←97]

Deschamps, IX, *Le miroir de mariage*, s. 109-110.

[←98]

Laborde içinde, “Barış” derlemesi, II, n° 43, 45, 75, 126, 140, 5293.

[←99]

Deschamps, *ibid*., s. 30; bkz, VII, s. 156, 1462 numaralı balad; Molinet. V, s. 195; *Les* cent *nouvelles nouvelles*, yay. Th. Wright, II, s. 123; krş. *Les quinze Jayes de mariage*. s. 185.

[←100]

Tours'da azizleştirme oturumu, *Acta Sanctorum*, Nisan, c. I, s. 152.

[←101]

Brötanya’dakj öncelik kavgaları hakkında bkz., H. du Halgouet, *Mémoires de la d’histoire et d’archlologie de Bretague,* IV, 1923.

[←102]

Deschamps, IX, s. 111-114.

[←103]

Jean de Stavelot, *Chronique*, yay. Borgnet, 1861, s. 96.

[←104]

Pierre de Fenin, s. 607; *Journal d’un bourgeois,* s. 9.

[←105]

Juvénal des Ursins, s. 543 ve Thomas Basin, I, s. 31. *Le Journal d’un bourgeois,* s. 110 ölüm cezasına başka bir neden göstermektedir; *Le Livre des trahisons*, yay. Kervyn de Lettenbove, II, s. 138’de de aynı neden gösterilmektedir.

[←106]

Rel. de Saint-Denis, s. 30; Juvénal des Ursins, s. 341.

[←107]

Pierre de Fenin, s. 606; Monstrelet, IV, s. 9.

[←108]

Pierre de Fenin, s. 604.

[←109]
Christine de Pisan, s. 606; Chastellain, V, s. 364 vd.; *Rozmital's reise*, s. 24, 149.

[←110]

Deschamps, I, n° 80, 114, 118, İl, n° 256, 366, IV, n° 80, 803, V, n° 1018, 1024, 1029, VII, n° 253, X, n° 13, 14.

[←111]

XV. yy'a ait anonim bilgi, *in Journal de l'inst. hist.*, N, s. 3353; kış. Juvénal des Ursins, s. 369, Religieux de Saint-Denis, VI, s. 492.

[←112]

Jean Chartier, *Hist. de Charles VII*, yay. D. Godefroy, 1661, s. 318.

[←113]

Fransa veliahdının Brötanya dükü olarak 1332’de Rennes’e girişi, in, Th. Godefroy, *Le cérémonial françois*, 1649, s. 619.

[←114]

Rel. de Saint-Denis, I, 32.

[←115]

Journal d'un bourgeois, s. 277.

[←116]

Thomas Basin, 11, s. 9.

[←117]

A. Renaudet, *Préréforme et humanisme a Paris,* s. 11, dava kesitlerinden hareketle.

[←118]

De Laborde, *Les dues de Bourgogne*, I, s. 172, 177.

[←119]

Livre des trahisons, s. *156.*

[←120]

Chastellain, I, s. 188.

[←121]

Aliénor de Poitiers, *Les hommes de la cour,* s. 254.

[←122]

Rel. de Saint-Denis, II, s. 114.

[←123]

Chastellain, 1, s. 49, V, s. 240; krş., La Marche, I, 201; Monstrelet, II, s. 358; Lafévre de Saint-Remy, I, s. 380.

[←124]

Chastellain, V, s. 228; krş., IV, 210.

[←125]

Ibid., s. 296; IV. s. 213- 216.

[←126]

Chronique scandaleuse, interpol, s. 332

[←127]

Lettres de Louis XI, X, s. 110.

[←128]

Aliénor de Poitiers, *Les hommes…* s. 254-56.

[←129]

Bkz., M. Graves, *Deux inventaires de la Maison d'Orléans.* 1926, s. 26

[←130]

Aliénor de Poitiers, s. 217-245; Laborde, II, 267; Inventaire de 1420.

[←131]

Monstrelet'nin ardılı, 1449 (Chastellain, V, 367).

[←132]

Bkz., Petit-Dutaillis, *Documents* nouveaux sur les moeurs populaires, vs., s. 4; La Carne de Sainte-Palaye, *Memoires*…, I, 272.

[←133]

Chastellain, *Le pas de la mort*, VI, 61.

[←134]

Hefele, *Der h. Bernhardin v. Siena etc*...., s. *42.* Fransa'da oğlancılık takibatı, Jacques du Clercq, II, s. 272, 2S2,337,338; III, 15.

[←135]

Thomas Walsingham, *Historia Anglicana*, II, s. 148, 1864. Fransa kralı III. Henri'nin *mignon*'larıyla sapık ilişki kurduğundan kuşku yoktur, ama bu XVI. yy.'ın sonundadır.

[←136]

Philippe de Commines, *Mémoires,* yay. B. de Mandrot, 1901-3, 2 cilt, I, s. 316.

[←137]

La Marche, II, s. 425; Molinet, II, s. 29, 280*;* Chastellain, IV, 41.

[←138]

Deschamps, II, s. 226; krş., A. Pollard, *The evolution of parliament*, 1920, s. 56-80.

[←139]

Chastellain, *Le miroer des mobles hommes en France,* VI, s. 204; *Expositions sur vérité mal prise,* VI, s. 416; L*'entrée du roy Loys en nouveau regne*, VIII, s. 10.

[←140]

Froissart, XIII, s. 22; Jean Germain, *Liber de virtutibus…*, s. 208; Molinet, I, s. 83, III, s. 100.

[←141]

Monstrelet, II, s. 24 1.

[←142]

Chastellain, VII. s.15-16.

[←143]

Chastellain, III, s. 82; IV. s. 170; V, s. 279, 209.

[←144]

Jacques de Clercq, II, s. 245; bkz., s. 209.

[←145]

Chastellain, II, s. 82-89.

[←146]

Ibid., VII, s. 90 vd.

[←147]

Ibid., II, s. 345.

[←148]

Deschamps, n° 113, c. I, s. 283

[←149]

N. de Clemanges, *Opera*, yay. Lydius, Leiden, 1613, s. 48, Ay. IX.

[←150] Latince çevirisinde, Gerson, *Opera*, IV, s. 583-622; Fransızca metin 1824'te yayınlanmıştır; sözleri zikr., D. H. Carnahan, *The Ad Deum Vadit of Jean Gerson*, Uni. of Illinois, 1927, III, n° 1, s. 13; bkz. Denifle ve Chatellain, Chartularium Univ. Paris, IV, n° 1819.

[←151]

Denifle, *La désolation deséglises* .. .en *France,* Paris, 1897-99, I, 497-513.

[←152]

Alain Charrier, *CEuvres*, yay. Duchesne, s. 402.

[←153]

Rob. Gaguini Epistole et orationes, yay. L. Thausne, Paris, 1903, 2 cilt, II, s. 321, 209.

[←154]

Froissart, XII, 4. *Le Livre des trahisons*, s. 19, 26; Chastellain, I, s. XXX, III, s. 525, V, s. 260, 275, 325; VII, s. 466-480; Thomas Basin, *passim*, özellikle I, s. 44, 56, 115; krş., *La complainte du povre commun et des povres laboureurs de France*, Monstrelet, VI, s. 176-190.

[←155]

Les faictz et Dictz de messire Jehan Molinet, Paris, Jehan Petit, 1537, f. 87 v°.

[←156]

Ballade 19, A. de la Borderie, *Jean Meschinot, Sa vie et ses aeuvres*, LVI, 1895, s. 296; krş., Les *lunettes des princes, ibid.*, s. 607, 613.

[←157]

Maseelin, *Journal des Etats Généraux de France tenus a Tours en* 1484, yay. A. Bernier, s. 672.

[←158]

Deschamps, VI, n° 1140, s. 67. İnsanların eşitliği ve gönül soyluluğu fikri, Decomeron'daki ilk hikâyenin dördüncü gününde, Ghismonda'nın babası Tancrede'ye söylediği sözlerin içinde ifade edilmiştir.

[←159]

Deschamps, VI, s. 124, n° 1176.

[←160]

Molinet, II, s. 104-107; Jean le Maire des Belges, *Les Chansons de Namur,* 1507.

[←161]

Chastellain. *Le miroir des nobles*.... VI, s. 203, 211, 214.

[←162]

Le Jouvencel, yay. C. Faure ve I. Lecestre, 1887-89, 2 cilt, 1, s. 13.

[←163]

Livre des faicts du mareschal de Boucicant, Petitot, VI, s. 375.

[←164]

Philippe de Vitri, *La chapel des fleurs de lis* (1335), yay. A. Piaget, Romania, XXVII, 1898. s. *80* vd.

[←165]

Bu konuda bkz.: La Carne de Sainte-Palaye, *Mémoires*..., II, s. 94-96.

[←166]

Molinet, I, s. 16-17.

[←167]

El libro del cavallero et del escudero (XV. yy. başı), yay.. Grafenberg. Romanische Forschungen, VII, 1893, s. 453.

[←168]

N. Jorga, *Philippede Mézieres*, s. 469.

[←169]

L.C, s. 506.

[←170]

Froissart, I, s. 2-3; Monstrelet, 1, s. 2; d’Escouchy, 1, s. 1; Chastellain, “prologuen”, II, s. 116;x IV, s. *266;* La Marche, I, s. 187; Molinet, I, s. 17; II, s. 54.

[←171]

Lefévre de Saint-Rémy, II, s. 249; Froissart, 1, s. 1; krş. *Fransa* ve *İngiltere silahlı habercilerinin tartışması*, yay. L. Pannier ve P. Meyer. 1887, s. 1.

[←172]

Chastellain, V,s.443.

[←173]

Les origines de la France contemporaine, Le Revolution, I, s. 190.

[←174]

Die Kultur der Renaissance in Italien, II, s. 155.

[←175]

L.C., 1, s. 152-165.

[←176]

Froissart, IV, s. 112, burada Bembro, Brembo veya Brandebourch olarak geçen adın aslı Bamborogh'tur.

[←177]

Le dit de vérité, Chastellain, VI, s. 221.

[←178]

Le livre de la paix, Chastellain, VII, s. 209.

[←179]

Froissart, I, s. 3.

[←180]

Le cuer d’amours épris, OEuvres du roi René, yay. De Quatre barbes, Angers, 1845, 4 cilt, III, s. 112.

[←181]

Lefevre de Saint-Rémy, II, s. 68.

[←182]

Doutrepont, s. 183.

[←183]

La Marche, II, s. 216, 3334

[←184]

Ph. Wielant, *Antiquités de Flandre*, yay., De Smet, s. *56*.

[←185]

Committes, 1, s. 390; Doutrepont, s. 185'teki anekdota bkz.

[←186]

Chastellain, V, s. 316-19.

[←187]

P. Meyer, *Bull. de la Soc. des anciens textes françois,* 1883, s. 45-55; şiir için bkz., *Histoire littéraire de la France,* XXXVI, 1927.

[←188]

Deschamps, n° 12, 93, 207, 239, 362, 403, 432, 652, I, s. 86, 199; II, s. 29, 69, X, s. XXXV, LLXVI vd.

[←189]

Journal d'un bourgeois, s. 274. Haarlem kenti kurallarını içeren birçok yazmada 9 kahramana ilişkin 9 kıtalık bir şiir yer almaktadır; bkz., benim, *Rechtsbronnen van Haarlem,* s. XLVI vd. Cervantes onlara *"todos los nueve de la fama"* demektedir, *Don Quijote,* I, c. 5. İngiltere'de, *"nine worthies"* adı altında ünlerini XVII. yy'a kadar sürdürmüşlerdir, bkz., John Coke, *The debates between the Heraldes;* yay. L. Pannier ve P. Meyer, *le débat des hérauts d'armes*, s. 108, parag. 171; R. Burton, *The Anatomy of Melancholy,* III, s. 173, Londra, 1886. Thomas Heywood, *"The examplary lives and memorable acts of Nine, the most worthy women of the world"* diye yazmıştır; burada dizi kraliçe Elizabeth'le sona ermektedir.

[←190]

Molinet, *Faictz et dictz*, f. 151 v°.

[←191]

La Carne de Sainte-Palaye, II, s. 88.

[←192]

Deschamps, n° 206, 239; II, s. 27, 69; n° 312; 11, s. 324; *Le Lay dutres bon Conestable B. du Guesclin*.

[←193]

S. Luce, *La France pendant la guerre de cent Ans*, s. 231; Du Guesclin onuncu kahramandır.

[←194]

M. Lecourt, *Romania*, c. XXXVII, 1908, s. 529-539.

[←195]

La Mort du roy Charles VII, Chastellain, VI, s. 440.

[←196]

Laborde, II, s. 242, n° 4091; s. 138, n° 242, *id*., s. *146,* n° 3343, s. 260, n° 4220, s. 226, n° 4225. İspanya veraset savaşı sırasında Belçika'da devlet komiseri olan Jean van Den Berg tarafından ele geçirilen dua kitabı, şimdi Laiden Üniversitesi kitaplığındadır. Fransa, İngiltere ve İtalya'da, Tristan'ın, Danimarkalı Ogier'nin, demirci Wieland'ın kılıçları bulunmaktadır; bkz., H. Jenkinson, "The Jewels lost in Wash", *History,* VIII, 1923, s. 161; J. Loth, "L'e'pée de Tristan", *Comptes rendus de l'Acad. des inscr. et Belles-lettres,* 1923, s. 117; G. Rotondi, *Archivio Storico Lombardo,* XLIX, 1923.

[←197]

Burckhardt, op. *cit.*, I, 10, s. *246.*

[←198]

Le livre des faicts du mareschal Boucicaut, yay. Petitot, c. VI, VII.

[←199]

Ibid,, VI, 379.

[←200]

lbid,, VII, 214, 185, 200, 201.

[←201] Christine de Pisan, *Le débat des deux amants,* Oeuvres poétiques, II, 96.

[←202]

Antoine de la Salle, *La Salade*, ay. III, Paris, M. Le Noir, 1521, f° 4 v°.

[←203]

Le livre des cent ballades, yay. G. Raynaud, s. LV.

[←204]

Le Jouvencel, yay. C. Favbre ve Lecestre, 1887-1889.

[←205]

Le Jouvencel, 1, s. 25.

[←206]

Le livre des fais du bon chevalier Messire Jacques Lalaing, op. *cit.*

[←207]

Ibid., II, s. 20.

[←208]

W. James, *The varieties of religious experience*, Gifford lectures, 1901-2, Londra, 1903, s. 318.

[←209]

Le livre des faicts, s. 398.

[←210]

Yay., G. Raynaud, 1905.

[←211]

Aspremont'un romanının iki kahramanı.

[←212]

Les voeux du héron, dize 384-371, Soc. des bibliophiles de Mons, n° *8, 1839.*

[←213]

Chimay kontunun Chastellain'e mektubu, *Oeuvres*, VIII, s. 266; ayrıca bkz., Commines, yay. Calmette, 1, s. 59.

[←214]

Perceforest, in Quatrebarbes, *Oeuvres du roi René*, II, s. XCIV.

[←215]

Des trois chevaiiers et del chainse par Jakes de Baisieux, yay.. Scheler, *Trouveres Belges*, I, 1876, s. 162.

[←216]

Rel. de Saint-Denis, I, s. 594 vd.; Juvénal des Ursins, s. 379.

[←217]

Diğerleri arasında, 1215 tarihli Latran ruhani meclisi tarafından savunulmuştur; 1279'da papa III. Nikolaus yeniden savunmuştur; bkz., Raynaldus, *Annales ecclesiastici*, III, 1279, XVI-XX; Dionysii Cartusiani, *Opera*, c. XXXVI, s. 206. Dünyevi iktidardan kaynaklanan korumalar çok sıktır. Bir turnuvada ölenlere kilise yardımının reddi âdeti, Kilisenin bu çarpışmalarda gizli bir şeklide yer alan pagan unsurdan kaygısını (ki bu kaygı temelsiz değildir) açık etmektedir.

[←218]

Deschamps, I, s. 22 n° 108, I, 223, n° 109.

[←219]

Journal d'un bourgeois de Paris, s. 56, 59.

[←220]

La Marche, II, s. 119, 144; d’Escouchy, I, s. 246-247; Molinet, III, s. 238.

[←221]

Chastellain, VIII, s. 238.

[←222]
La Marche, I, 292.

[←223]

Le livres des faicts.... VII, s. 188 vd.

[←224]

Oeuvres du roi René, I, s. LXXV.

[←225]
La Marche, III, s. 123; Molinet, V, 18.

[←226]

La Marche. II, 118, 121, 122, 133, 341; Chastellain, I, 256, VII, 217, 246.

[←227]

La Marche, II, 171, I, 285; *Oeuvres du roi René*, I, s. LXXXV.

[←228]

Oeuvres I, s. LXXXVI, II, s. 57.

[←229]

N. Jorga, *Phil. de Mézieres*, s. 348.

[←230]

La Marche, I, 109.

[←231]

Chastellain, II, 7; IV, 233,krş., 269, VI, 154.

[←232]

Luc d’Archéry, Spicilegium, III, s. 730’da, tarikat kuralları

[←233] Chastellain, II, 10.

[←234]

Chronique scandaleuse, I, 236.

[←235]

Doutrepont, s. 154, *Le songe de la toison d 'or.*

[←236]

Fillastre, *Le premier volume de la toison d’or,* Paris, 1515, varak 2.

[←237]

Boucicaut, I. 304; Jorga, s. 83, 463; *Romania*, XXVI, s. 395, 306; Deschamps, XI, 28; Oeuvres..., I, s. XI, Monstrelet, V, 449

[←238]

Froissart, *Poésies*, yay. A. Scheler, 1870-72, 3 cilt, II, 341.

[←239]

Alain Chartier, *La ballade des fougeres*, s. 718.

[←240]

Juges, 6.

[←241]

La Marche, IV, s. 164; Jacques de Clercq II, 6; ayrıca bkz., Michaut Tallevent, *Le songe de la toison d'or.*

[←242]

Liber Kuroleidos, dize 88.

[←243]

Yaradılış, 30, 32; 4 Kral (2), 3, 5; Job, 31, 20; Psaume, 71, 6 (Resmi yayın, 72. 6: *Vulgate'nin "vellus"* kelimesini kullandığı yerde *"nigras"*.

[←244]

Guillaume Fillostre, *Le second volume de la toison d'or,* Paris, 1516, varak 1, 2.

[←245]

La Marche, III, 201; IV, 67; Lefevre de Saint-Rémy, II, 292; Humphrey of Gloucester'in silahlı habercisi Nicolas Upton'da, bu vaftizlerden birinin tören düzeni, *De Officio militari*, yay. E. Bysshe (Bisseus), Londra, 1654, *lib*. I, c. XI, s. 19.

[←246]

“*Galer*” fiilinden, sevinmek.

[←247]

Deschamps, baladını Yaprak adlı aşk tarikatına yollarken, muhtemelen bu tarikata atıfta bulunuyor. n° 767, IV, s. 262,, bkz. 763 *“Royne sur fleurs en vertu demourant, Galoys, Dannoy, Mornay, Pierre ensement De Tremolile…. vont louant... vostre bien qui est grant”* vs.

[←248]

Le livre du chevalier de la Tour Landry, yay., A. de Montaiglon, Paris, 1854, s. 241 vd.

[←249]

Voeu du Héron, yay. Soc. des bibl. de Mons, s. 17.

[←250]

Froissart, I, 124.

[←251]

Rel. de Saint-Denis, IH, s. 72. Harold Harfagri, kendine Norveç'in tümünü fethetmeden saçlarını kestirmeyeceğine söz vermiştir. *Haraldarsaga Harfagra*, cap. 4; bkz. *Voluspa*, 33.

[←252]

Jorga, 76.

[←253]

Claude Menard, *Histoire de Bertrand du Guesclin*, s. *39*, 55, 410, 48 La Curne, I, 249.

[←254]

Douet d'Arcx, *Choix de pieces inédites rel. au regne de Charles VI*, I, 370.

[←255]

Le livre... Lalaing, Ay. XVI vd.; Chastellain, VII, 70.

[←256]

Le Petit Jehan de Saintré, Ay. XLVIII.

[←257]

Germania, cap 31; La Curne, I, 296.

[←258]

Heimskringla, *Olafssaga Tryggvasonar,* cap 35; Weinhold, *Altnordisches Leben*, 462.

[←259]

La Marche, II, 36.

[←260]

Ibid., s. 301-209.

[←261]

Ibid., I, c; d’Escouchy, II, 166, 218.

[←262]

D’Escouchy, II, 189.

[←263]

Doutrepont, 513.

[←264]

Ibid., 110, 112.

[←265]

Chastellain, III, 376.

[←266]

Chronique de Berne (Molinier, n° 3103), *in*, Kervyn, Froissart, II, 531.

[←267]

D’Escouchy, II, 220.

[←268]

Bu ayırım, *Revue d’Histare diplomatique*, 25. yıl, n° 2, 1921’de başka bir biçim altında yayınlanmıştır.

[←269]

Froissart, X, s. 240, 243.

[←270]

Chastellain, *Le livre de faicts*..., VII, s. 158-161.

[←271]

Bkz. benim “L’etat bourguignon...”, *Moyen Age, 1930.*

[←272]

Ps. 50, 19 (51. 20)

[←273]

Monstrelet, IV, s. 122; Pierre de Fenin, s. 363; Lefevre de Saint-Rémy, II, s. 68; Chastellain, I, s. 331.

[←274]

D. Hintzen, *Die Kruistochtplannen van Philips den Goede*, Rotterdam, 1918.

[←275]

Chastellain, III, s. 6, 10, 34, 77, 118, 119, 178, 334; IV, s. 125, 128, 171, 431, 437, 541, 470; V, s. 49.

[←276]

La Marche, II, s. 382.

[←277]

Uit de voorgeschiedenis van ous nationaal besef. Tien Studien, I.

[←278]

Rymer, Foedera, III, pars3, s. 158; VII, s. 407.

[←279]

Monstrelet, I, s. 43 vd.

[←280]

lbid., IV, s. *319*.

[←281]

Pierre de Fenin, s. 626-7; Monstrelet, IV, 244; *Liber de Virtutibus*, s. 27.

[←282]

Lefevre de Saint-Rémy, II, 107.

[←283]

Laborde, I, 201 vd.

[←284]

La Marche, II, s. 27, 382.

[←285]

F. van Bezold, *Aus dem Briefwechsel der Markgrafin Isabella von Este-Gonzaga*, Archiv I. Kulturgesch. VIII, s. 396.

[←286]

Granvelle'in evrakı, 1, s. 360 vd.; Baumgarten, *Geschichte Karls des V,* II, s. 641; Faeter, *Geschichte des eurepdischen Staatensystems*, 1492-1559, s. 604. Ayrıca bkz., Erasmus'un Nicolaus Beraldus'a 25 Mayıs 1522 tarihli mektubu; *De ratione conscribendi epistolas,* Allen n° 1284 adli incelemenin ithafı.

[←287]

Erdmannsdörffer, *Deutsche Geschichte*, 1648-1740, I, 595.

[←288]

A. Piaget. *Romania*, *XIX*, 180, *Oton de Granson et ses* poésies.

[←289]

Chastellain, III, 38-49, La Marche, II, 420 vd.; d'Escouchy, İl. 30 vd.; *Corp. chron. Flandr,* III, s. 525; Petit Dutaillis, *Documents nouveaux,* s. 113, 137.

Tehlikesi olmayan bir adli düello şekli konusunda bkz., Deschamps, IX s 21.

[←290]

Froissart, IV, *89-94.*

[←291]

Ibid, IV, 127-8.

[←292]

Lefevre de Saint-Rémy, I, s. 241.

[←293]

Froissart, *XI, 3.*

[←294]

Rel. de S. Denis, s. 175.

[←295]

Froissart, *XI*, s. 24 vd.; VI, s. 156.

[←296]

Ibid., IV, 110, 115. Aynı türden başka döğüşler, Molinier, Sources, IV, n° 3604; Molinet, IV, 294.

[←297]

Rel. de S. Denis, I, 392.

[←298]

Le jouvencel, I, s. 209; II, s. 99, 103.

[←299]

Froissart, I, 68; IV, *49;* II, 32.

[←300]

Chastellain, II, 140.

[←301]

Monstrelet, III, 101; Lefevre de Saint-Rémy, I, 247.

[←302]

Froissart, III, *187; XI*, 22.

[←303]

Chastellain. II, 374.

[←304]

Molinet, I, 65.

[←305]

Monstrelet, IV, 65.

[←306]

Ibid., III; Lefevre de Saint-Rémy, I, 259.

[←307]

Basin. III, 57.

[←308]

Froissart, IV, *80.*

[←309]

Chastellain, I, 260; La Marche, I, 89.

[←310]

Commines, I, 55.

[←311]

Ms. Chronique d'Audenarde, in, Rel. de Saint-Denis, I, 299.

[←312]

Chastellain, II, 259.

[←313]

Ibid, I, 25; Commines, I, 31; krş, Petit-Dutaillis, in, Lavisse, *Histoire de France,* IV, cilt 2, s. 33.

[←314]

Le débat des hérauts d’armes, bl. 86, 87, s. 33.

[←315]

Livre des faits, in, Chastellain. VIII, s. 252 ve XIX.

[←316]

Froissart. XI. *24.*

[←317]

Deschamps, IV, n° 785, s. 289.

[←318]

Chastellain, V, 217.

[←319]

Le songe véritable, *Mém. de la Soc. de l'hist de Paris,* c. XVII, s. 225; Raynaut, *Les cent balkdes*, s. LV.

[←320]

Commines, I, 295.

[←321]

Livre messires Geoffroi de Charny, *Romania*, XXVI.

[←322]

Commines, I, 36-42, 86,164.

[←323]

Emerson, *Nature*, Routledge, 1881, s. 230-1.

[←324]

Chastellin, IV, 165.

[←325]

Basin, II, 224.

[←326]

La Marche, II, 350.

[←327]

Froissart, IX, 223-236.

[←328]

Deschamps, VII, n° 1282.

[←329]

Pierre Champion, *Histoire poétique du XVe siecle, I,* s. 262; krş., Deschamps, VII, 43.

[←330]

Charles d’Orléans, *Poésies*, *1923.*

[←331]

Ibid., 95.

[←332] Christine Pisan, *Oeuvres Poétiques,* II, s. 1; krş., Marie-Josefe Pinet, *Christine de Pisan*, 1364-1436, Paris, Champion, 1927.

[←333]

Bu dögüşe ilişkin onbeş inceleme Ch. F. Ward tarafından yayınlanmıştır, *The epistles on the Romance of the Rose and Other documents inthe Debate,* Univ. of Chicago, 1911.

[←334]

Martene Durand, *Amplissima Collectio*, II, col. 1421.

[←335]

Jon. de Monasteriolo, *Epistole*, Martene ve Durand, *op. cit.*, II, s. 1409, 1421. 1422.

[←336]

Fransızca özgün metin E. Langlois tarafından yayınlanmıştır, *Romania*, c. XLV, 1918; Latince çevirisi, *Opera*, Dupin, III, 293-309. Bu çeviri XV. yy'ın sonunda yapılmıştır.

[←337]

A. Piaget, *Etudes romanes dédiées a Gaston*, Paris, s. 119.

[←338]

Gerson, *Opera*, III, s. 547; *ibid*., *Considérations sur Saint Joseph*, III, 866 *Sermo contra luxuriem*, s. 923, 925, 930, 968.

[←339]

Gerson, *La lettre de Pierre Col*, *in*, Ward, 1, c. n° 9’a göre.

[←340]

Bibl. de l’école des Charles, LX, 1899, s. 569.

[←341] E. Langlois, *Le Roman de la Rose,* Soc. des Ancicns textes français, 1914, c. 1, Giriş, s. 36.

[←342]

Ronsard, *Amours*, n° 161.

[←343]

A. Piaget, *La cour amourause dite de Charles VI, Romania*, XX, s. 417; XXXI, s. 599; Doutrepont, s. 367.

[←344]

Leroux de Lincy, *Tentative derapt* ... en 1405, *Bibl. de l'école des Charles,* 2. dizi. III. 186, s. 316.

[←345]

Piaget, *Romania*, XX s. 447.

[←346]

Yay. H. Cocheris, Le *Trésor des piéces rares ou inédites*, 1860. Cocheris, Sicilya'nın özgün eseriyle daha ileri bir tarihte yapılan ekleme arasındaki ilişkiyi yanlış anlamıştır.

[←347]

Oeuvres de Rabellais. yay. Abel Lefranc, I, *Gargantua*, ay. IX, s. 96.

[←348]

Guillaume de Machaut, *Le livre du Voir-Dit*, yay. P. Paris, 1873, s. 82, 233, 214, 240, 299, .209. 333, 347, 351.

[←349]

Juvénal des Ursins, s. 496.

[←350]

Gargantua. ay. IX.

[←351]

Christine de Pisan, I, 187 vd.

[←352]

E. Poepffner, *Frage-und Antwortspiele in der Franz. Litteratur des 14 Jahrh*, 1909, s. 695, 703.

[←353]

Christian de Pisan, *Le dit de la Rose,* dize 75, *Oeuvres poétiques,* II, s. 31.

[←354]

Marchant, *Remede de Fortune,* dize 3879 vd., *Oeuvres,* yay. Hoepffner, 1908, II, 142.

[←355]

Christine de Pisan, *Le Livredes trois Jugements*, *Oeuvres poétiques*, II, 111.

[←356] *Le livre du Voir-Dit*, op. cif. Bu anlatının gerçeğe dayanmadığı varsayımı temelsizdir; ama Hanf, *Zeitschr*. *f. Rom. Phil*, XXII, s. 145’te bunu savunmuştur.

[←357]

Château-Thierry civarında bir şato.

[←358]

Voir-Dit. mektup II, s. 20.

[←359]

Ibid, mektup XXVII. v 203.

[←360]

Ibid., s. *20*, 96, *146*,*154*, *162*.

[←361]

lbid., s. *371*.

[←362]

Yalıtkan olarak bir yaprak kullanarak öpme konusunda bkz., “Le grand garde derriere str. 6”; W. Bywanck, *Un poéte inconnu de la société de François Villan,* Paris, Champion, 1891, s. 27.

[←363]

Voir-Dit, s. 143, 144.

[←364]

Ibid., s. 110.

[←365]

Ibid., s. 70, 98.

[←366]

Le livre du chevalier de la Tour Landry, yay. A. de Montaiglon, 186.

[←367]

s. 245.

[←368]

s. 25.

[←369]

S. 249, 251-4.

[←370]

A. Piaget, XVII, 1898, s. 63.

[←371]

Deschamps, n° 315, III, s. 1.

[←372]

Ibid. I, s. 161, n° 65; kış., I, s. 78, n° 7; s. 175, n° 75.

[←373]

Ibid., n° 1287, 1288, 1289, VII, s. 33; krş., n° 178, I. s. 313.

[←374]

Ibid., n° 184, I, s. 320.

[←375]

Ibid., n° 1124, 307; VI, s. 41; *W*, s. 213; *Lai de Franchise*.

[←376]

Ayrıca bkz., *ibid.*, n° 199, 200, 201, 258, 291, 970, 973, 1017, 1018, 1021, 1201, 1258.

[←377]

Ibid., *XI*, s. 94.

[←378]

Romania, XXVII, 1898, s. 64.

[←379]

N. de Clemanges, *Opera*, 1613 basımı, *Epistolae*, n° 14, s. 37, n° 18, s. 72, n° 104, . 296.

[←380]

Joh. de Monasteriolo, *Epistolae;* Martene ve Durand, op. *cit.*, II, c. 1398.

[←381]

Ibid., c. 1459.

[←382]

Alain Chartier, *Oeuvres*, yay. Duchesne, 1617, s. 391.

[←383]

Bkz. Thuasne, I, s. 37; II, s. 202.

[←384]

Oeuvres du roi René, yay. Quatrebarbes, IV,s. 73; krş., Thuasne, II, s. 204; ayrıca bkz. E. Droz'un kısa tanıtım yazısı, *Introduction a l'Abuz en court, collection des livres a gravures imprimés a Lyon au XVe siécle*, c. II. Kral René'ye atfedilmesine karşı bkz., V. Chichmaref'in *Romania*'daki makalesi, c. LV, Nisan 1929, s. 218 vd.

[←385]

Meschinot, 1522 baskısı, varak 94, La Borderie tarafından, *Bibl.*, *de l’école des Charles*, LVI, 1895, s. 313.

[←386]

Bkz. Thuasne, I. c., s. 205.

[←387]

Recollection des Merveilles, Chastellain, VlI, s. 200; krş., Froissart'ın bir şiirinde tasvir edilen Saint-Inglevert döğüşleri, XIV, s. 406.

[←388]

Le Pastoralet, yay. Kervyn de Lettenhove, II, s. 573. *Pastoralet*'nin, Ariosto'nun koruyucusu kardinal Ippolito d'Este'yi Albertino Boschetti fesadı olayında (1506) savunmak üzere kaleme aldığı kır şiirinde bir paraleli vardır. Kardinalin davası, Korkusuz Jean'ınkinden birazcık daha iyidir ve Ariosto'nun tutumu da, *Pastoralet*'nin meçhul yazarınınkinden birazcık daha sevimlidir. Bkz., G. Bertoni, *Orlando Furioso e la rinascenza a Ferrara*, Modena, 1919, s. 42, 247.

[←389]

S. 215.

[←390]

Meschinot, “Les Lunettes des princes”, *La Borderie, 1,* c. ?, s. 606.

[←391]

La Marche, III, s. 135, 137; krş, Molinet, *Recollection des merveilles sur l’emprisonnement de Maximilien de Bruges*, “Les moutons detenterent, en son parc le bergier”, *Faictz et dictz*, V. 208 v°.

[←392]

Molinet, IV, *389*.

[←393]

Ibid, I, s 190,194; III, s. 138*;* krş, Juvénal des Ursins, s. 382.

[←394]

Bkz., P. Champion, op. cit., II, s. 173.

[←395]

Deschamps,II, s. 213; *Lay de Franchise;* krş., Christine de Pisan, Le did de la *Pastoure; Le Pastarolet;* kral René ve Jehanneton, Martial d'Auvergne, kral VII. Charles'ın bekçileri vb.

[←396]

Deschamps, n° 22; krş., XI, 322.

[←397]

Villon, yay. Longnon, s. 83.

[←398]

Directorium vitae nobilium, Dionysii, *Opera*, c. XXXVII, s. 550; c. XXXVIII, s. 358.

[←399]

Don Juan, II, 76-80; krş., C. H. Becker, *Ubi Sunt qui ante nos in mundo fuere, Mémoire dédie a Ernst Kuhn*, 7, II, 1916, s. 87-105; *Anglia'nın* eki, 28, 1917, s. 362.

[←400]

Bernardi Morlanensis, *De contemptu mundi,* yay. Th. Wright, *The Anglo-Latin satirical poets and epigrammatists of the twelfth Century,* Rerum Brittanicarum medii aevi scriptores, Londra, 1872, 2 cilt, c. II, s. 37 (bu yayında *3*. dizede *"orbita viribus inscita"* ibaresi vardır ve bunun hiçbir anlamı yoktur. Dizenin anlamını ve uyağını geri getiren *"incita"* düzeltmesini bana Berlin'den Hans Paret sağlamıştır).

[←401]

Eskiden Bernard de Clairvaux'ya atfedilmişti; bazı eleştirmenler tarafından Gautier Map'ın eserleri arasına konulmuştur; bkz., H. L. Daniel, *The saurus hymnologicus*, Leipzig. 1841-1856, IV, s. 288.

[←402]

Deschamps, III, n° 330, 345, 368, 399; Gerson, *"Sermo III ide defunctis" Opera,* III, s. 1568; Dion Cart., "*De quator hominum novissimis", Opera,* İÜ, c. XLI, s. 511; Chastellain, VI, s. 52, buradaki şiir "Le *pas de la Mort"* (Ölümün adımı) başlığını taşımaktadır. Aynı metnin içinde "Miroir de Mort" (ölüm aynası) adını almıştır. Pierre Michaut, "Pas de la Mort" (Ölümün adımı) adlı bir şiir yazmıştır, yay. Jules Petit. Burada, Dame Mort'un (Ölüm Hanım) durduğu Ağlama Çeşmesinin yanındaki silahlı bir geçit söz konusudur (*Pas*: hem adım, hem geçit. MAK)

[←403]

Villon, s. 33.

[←404]

Ibid., s. 34.

[←405]

Odon de Cluny, *Collationum*, lib. III, Migne, c. CXXXIII, s. 556. Temanın ve gelişiminin örneği Jean Chrysostome, “Sur les femmes et la beauté”, *Opera*, yay. B. de Montfaucon, Paris, 1735, c. XII, s. 523’tür.

[←406]

III. Innocentius, *de contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae libritres*, Migne, c. CCXVII, s. 702.

[←407]

Ibid., s. 713.

[←408]

Oeuvres du Roi René, I, s. CI. 5. ve 8. dizelerden sonra bir dize eksiktir. “*Menu vair*”le muhtemelen “mangé des vers” cinsinden birşeyler uyak tutturuyordu.

[←409]

Olivier de la Marche, *La Parement et triumphe des dames*, Paris, Michel Le Noir, 1520.

[←410]

Villon, *Testament*, dize 453 vd., s. 39.

[←411]

Molinet, *Faictz et dictz*, U. 4, U 42 v.

[←412]

Pierre de Luxembourg'un aziz ilan edilme toplantısı, 1390, *Acta sanctonum.* Temmuz, I, s. *502.* İngiltere kralları ile yakınlarının cesetlerini kuşatan balmumunun sürekli yenilenmesini karşılaştırınız, Rymers, *Foedera,* VII, 361, 433; III, 149, 168 vs.

[←413]

Les Grandes Chroniques de France, yay., Paulin Paris, 1836-38, 6 cilt, VI, s. 334.

[←414]

Bkz. Dietrich Schafer’in geniş incelemesi, “Mittelalterlicher Brauch bei der Überführung von Leichen”, *Sutzungsberichte der preussichen Akademie des Wissenschaften*, 1920, s. 478-498.

[←415]

Lefevre de Saint-Rémy, I, s. 260, burada Oxford kelimesinin yerine Suffolk konulmalıdır.

[←416]

Juvénal des Ursins, s. 567; *Journal d’un bourgeois*, s. 257, 307, 671.

[←417]

Bu konuda bkz., Konrad Burdach, *Der Ackermann aus Böhmen*, s. 243-249 (Vom Mittellalter zur Reformation, III, 1, 1917). A. de Laborde, *Origine* de *la representation de la mort chevauchant un boeuf*, 1923, s. 100-113'te, bu temsilin kaynağı olarak Pierre Michaut'nun körlerin dansı şiirini gösterirken yanılmaktadır, çünkü 1323 tarihli Amiens *Missel*'inde (La Hage krallık kütüphanesi) ve yaklaşık 1400'lere tarihlenen Ackermann'da zaten vardır.

[←418]

Bu konuda bol bir yazın vardır. Özellikle bkz., G. Huet “Notes d’histoire littéraire, III, *le Moyen Age,* XX, 1918, s. 148.

[←419]

Yay. S. Glixelli, Paris, 1914. Bu konuda bkz., E. Male, *L’art Religieux a la fin du Moyen Age*. II, *La Mort.*

[←420]

Laborde, II, 1, 393.

[←421] Male tarafından birkaç yeniden üretim, I, c, ve *Gazette des beaux-arts*, 1918, Nisan-Haziran, s. 167. Huet'nin araştırmaları, orijinal konunun bir ölüler dansı olduğu varsayımını geçersiz kılmışlardır, I, c.; Goethe bu konuyu, *Totentanz*'ında bilinçsizce ele almıştır.

[←422]

Eskiden çok daha eski sayılmaktaydı, ama bu yanlıştı (1350’ye doğru); bkz., G. Ticknorr, *Geschichte der schönen Literatur in Spanien*, I, s. 77; II, s. 598. Gröber, Grundriss, II, I. bl. s. 1189; II, 2. bl. 428.

[←423]

Oeuvres du Ron René, I, s. CLII.

[←424]

Chastellain, *Le pas de la mort*, VI. s. 59.

[←425]

Bkz. III Innocentus, op. cit., II, c. 42, Denis le Chartreux, *De IV hominum novissimis* c XLI, s . 496.

[←426]

Oeuvres, VI, s. 49, bkz. yukarıda.

[←427]

Aynı yer, s. 60.

[←428]

Villon, *Testament*, XLI, dize 321-28, s. 33.

[←429]

P. Champion, *Villon*, I, s. 303.

[←430]

Mâle, s. 389.

[←431]

Leroux de Lincy, *Livre des légendes*, s. 95.

[←432]

Le livre des farits…, II, s. 184.

[←433]

Yay. J. Néve, Paris, 1903.

[←434]

Heinrich Seuse, *Leben*, yay. Biblmeyer, Deutsche Schriften, 1907, s. 24, 25. TV. Edward'ın lânetli ruhu, aynı zamanda Teslis'in şerefine, cellattan kafasını üç darbede kopartmasını isteyen tutkulu bir hümanist olan Worcester kontu John Tiptoft'un tutumunu karşılaştırınız. C Scofield, *Edward IV*, I. s. 547.

[←435]

Gerson, *Opera*, III, 509.

[←436]

Nic. de Clemanges, *De novis festivitatibus non instituendis*, *Opera*, yay. Lydius Lugd. Bat., 1612, s. 151, 159.

[←437]

Gerson, *Opera*, II, s. 911.

[←438]

Acta sanctorum, Nisan, c. III, s. 149.

[←439]

Ac alus pauperibus et miserabilibus, quilbus convenit Jus et veris titulus mendicandi.

[←440]

Qui ecclesian suis mendaciis maculant et eam irrisbilem reddunt.

[←441]

Alanus Redivius, yay. J. Coppenstein. 1642, s. 77.

[←442] Chastellain, V, 27; Commines, I, 310; *Le Jouvencel*, I, 82; Jean Lud, *in*, *Desutsche Geschichfsblatter*, XV, 248; *Journal d’un bourgeois*, 384; Paston, *Lettres*, II, 18; H. Ramsan, *Lancaster and York*, II, 275; *Play of sir John Oldcastle*, II, 2 vb. Bkz. benim, “Onnoozele kinderen als ongeluksdag” (Lânetli gün sayılan masumlar günü), *Tien Studien.*

[←443]

Contra superstitionem praesertium Innocentium, Gerson, *Opera*, I, 203. Gerson'a ilişkin olarak krş., L. Connoly, *John Gerson, Reformer and Mystic*, Louvain Uni., 1928.

[←444]

Gerson, *Quaedam argumentatio adversus eos qui publice velunt dogmalizare… Opera*. II, s. 521-22.

[←445]

Johannis de Varennis, *Respansiones…*, Gerson, I, s. 909.

[←446]

Journal d'un bourgeois, s. 259. Metinde, *"Une hucque vermeille par dessoulz"* (altından) yazılıdır, ama herhalde *"par dessus"* (üstünden) olarak okumak gerekir.

[←447]

Contra vanam curiositatem, Opera, I, 86.

[←448]

Considérations sur Saint Joseph, III, s. 842-68. *Josephina,* IV, s. 753; *Sermo de natalitate beatae Virginis,* III, s. *1351;* IV, s. 729, 731, 732, 735, 736.

[←449]

De distinctione verarum visionum a falsis, Opera, I, *50.*

[←450]

C. Schimidt, “Der prediger Olivier Maillard”, Zeitschr. f. hist Theologie, 1856, s. 501.

[←451]

Bkz., Thuasne, I, s. 72 vd.

[←452]

Les cent nouvelles, II, s. 75 vd., 122 vd.

[←453]

Le livre du chevalier de la Tour Landry, s. 56.

[←454]

Ibid., s. 257; “*Missa*’yı duyabilseler veya tanrıyı görebilselerdi.”

[←455]

Joseph Morawski, *Proverbes français dans les classiques français du Moyen Age,* Paris, Champion, 192.

[←456]

Froissart. V, a. 24.

[←457]

Laborde, II, 264, n° 4238, 1420 *Envanteri; ibid;* II, s. 10, n° 77, Aynı heykelciğin söz konusu olacağı *Yavuz Charles Envanteri.* Amiens belediye kütüphanesinde bir Meryem heykeli vardır, XVI. yy. sonunda bir İspanyol tarafından yapılan bu eserde, içinde fildişinden bir çocuk İsa’nın bulunduğu kare bir yuva vardır. Bkz., G. H. Luquet, “Représantation par transparence de la grossesse dans l’art chrétien”, *Revue archéologique*, C. XIX, 1924, 143.

[←458]

[←459]

Gerson, *Opera*, III, s. 947; Fransızca metin için bkz., Didron, *Iconographie chrétienne*, 1843, s. 582. Bu sapkınlığın gerçekten varolduğunu kanıtlayan bir duayı da zikretmektedir: “günahkârların kefareti, Baba, Oğul ve Ruhül Kudüsü barındırmaktır ... böylece Teslisin evinde olursunuz.”

[←460]

Journal d'un bourgeois, s. 366.

[←461]

Bir XIV, yy. Hollanda bağışlama mektubu, yay. J. Verdam, *Ned. Archief vour Kerkgesch*, 1900, s. 117-122.

[←462] A. Hekhof *De quisterdes van den aflaat in de Noordelyke Nederl.* Den Haag. 1919, s. 12.

[←463]

Chastellain, I, 187-893, V. Henry ve Philippe de Bourgogne’un 1420’de Paris’e girişleri; II, 164, Philippe de Bourgogne’un 1430’da Gand’a girişi.

[←464]

Doutrepont, 379.

[←465]

Deschamps, III, 89, n° 357; kral René, “Trakcté de la forme et devise d’un tournoi”, *Oeuvres*, II, 9.

[←466]

Olivier de la Marche, II, 202.

[←467]

Monstrelet, I, 285, krş., 306.

[←468]

Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae, s. 13, 16.

[←469]

Molinet, II, 84-94, II, 98, *Faictz et Dictz*, V. 47; krş., I, 240 ve Chastellain. III, s. 209, 260; IV. s. 48; V, s. 301; VII, s. 1 vd.

[←470]

Molinet, III, s. 109.

[←471]

Gerson, *“Oratio ad* regem *Franciae”*, *Opera*, IV, s. 662. Zaten Gerson burada Arta Tomasso’nun doktriniyle aynı fikirdedir: her melek, yeryüzünde tür denilebilecek birşey meydana getirmektedir. Krş., Gilson, *Le Thomisme.* s. 158.

[←472]

Quinze Joyes de mariage, s. XIII.

[←473]

Gerson, *Opera*, III, s. 209.

[←474]

Friedlander, *Jahrb. d. K. Preuss*, XVII, 1846, 206.

[←475]

K. J. Bernet Kempers, in, *De Muziek*, 1927, 209; krş., “Wetzer und Welte”, *Kirchenlexikon*, s.v. Musik. col. 2040

[←476]

Chastellain, III. 155.

[←477]

H. van den Velden, *Rod. Agricol*a *on Nederlansch hümanist der Vyfliende eeuw*, 1. bl., Leiden, 1911, s. 44.

[←478]

Deschamps, X, n° 33, s. XLI.

[←479]
Nic. de Clemanges, s. 143.

[←480]

Le livre... Tour Landry, s. 66, 70.

[←481]

Gerson, “*Sermo de nativitate Domini”, Opera*, III, s, 946, 947.

[←482]

Nic. de Clemanges, 147.

[←483]

O. Winckelmann, “Zur Kulturgesch. der Strassburger Münstern”, *Zeitschr. J. d. Gesch. desOberrheins*, N. F., XXII, 2

[←484]

Opera, XXXVI, s. 198 vd.

[←485]
Chastellain, V., s. 253 vd.

[←486]

Michel Menot, *Sermones*, f. 144 vs., *in*, Champion; Villon, I, 202.

[←487]

... *Tour-Landry,* s. 65*;* La Marche, II, 89; *L'Amaut rendu cordelier,* s. 25, sekizlik 68; Rel. de S. Denis, I. 102.

[←488]

Op. cit., s. 144.

[←489]

Christine de Pisan, *Oeuvres poétiques*, I, 172; krş.. s. 60, “L’epistre au dieu d’Amours”, III; Deschamps, V, 51, n^{o} 871, II, 185, dize 75.

[←490]

L'Amant rendu cordelier, aynı yer.

[←491]

Menot, aynı yer.

[←492]

Gerson, *"Ex postulatio ... adversus corruptionem Juventutis per lascives imagines et alia hu fusmodi", Opera*, III, s. 291; *"Contra tentationem blasphemisae", ibid*., s. 246.

[←493]

... *Tour-Landry*, s. 80-81; krş., Machaut, *Le livre du Voir-Dit,* s. 143vd.

[←494]

Ibid., s. 55, 63, 73, 79.

[←495]

Nic. de Clemanges, s. 145.

[←496]

s. 127; krş, s. 19, 29, 124.

[←497]

Froiseart, XI, s. 225 vd.

[←498]

Chron. Montis S. Agnetis, s. 341, J. C. Pool, *Frederik v. Heilo en zyne schriften*, Amsterdam, 1866, s. 126; krş., Hendrik Mande, *in*, W. Moll. *op. cit.*, I, 264.

[←499]

Gerson, *“Centilogium* de *impulsibus”*, *Opera*, III, 154.

[←500]

Deschamps, Iv, 322, n° 807; krş., I, 272, n° 146 *“S’il n’ya Si meschant qui encor* ne *die Je regni Dieu...”*

[←501]

Gerson, *“Adversus lascivas imagines”*, *Opera*, III, 292; Sermo..., III, 946.

[←502]

Deschamps, I, 271 vd. n° 145, 146, s. 217, n° 105; krş., II, s. LVI ve Gerson, III, 85.

[←503]

Gerson, *“Considérations sur le péché de blaspheme”*. *Opera,* III, s. 889.

[←504]

“Rugulae morales”, *ibid.*, III, 85.

[←505]

P. d’Aillyl, *De Reformation, in*, Gerson, *Opera*, II, 914.

[←506]

Ordonnances des rois de France, VIII, s. 130; Rel. de S. Denis, II, 533.

[←507]

Gerson, *“Contra feodam tentationem blasphemiae” Opera*, III, 243.

[←508]

Gerson, *“Regulae morales” Opera*, III, 85.

[←509]

Gerson, *"Contra feodam…" Opera*, III, 246; *bi qui audacter contra fidem loquantur in forma joci…*

[←510]

Cent nouvelles nouvelles, II, 205

[←511] Gerson, “Sermo de Saint Nicolas”, *Opera*, III, s. 1577; *“De parvalis ad Christum trahendis”*, *ibid.*, 279.Aynı atasözüne karşı bkz. Denis le Chartreux, “Inter. Jesum et puerum dialogus”, *art* 2, Opera, c. XXXVIII s. 190.

[←512]

Ibid., s. 58.

[←513] Petrus Damiani, *Opera*, XII, 29, s. 283; XII. ve XIII. yy’lar için krş, Hauckr *Kirchengeschichte Deutschlands*, IV, 81, 898.

[←514]

Froissart, XIV, 67.

[←515]

Rel. de S. Denis, I, 102, 104; Jean Juvénal des Ursins, 346.

[←516]

Jacques du Clercq, II, s. 277, 209; Iv, s. 59; krş., Molinet, IV, s. 390; Rel. de S. Denis, I, 643.

[←517] John de Monasteriolo, II, 1415; krş, 75-76 mektuplar, s. 1456. Ambroise de Miliis, Gontier Col’e yazdığı bu mektuplarda Jean de Montreuil’den yakınmaktadır.

[←518]

Gerson, *"Sermo* III...*"*, *Opera*, III, 1451.

[←519]

Gerson, *“Contra impugnantes ordinem Carthusiensium”*, *Opera*, II, 713.

[←520]

Gerson, *“De decem praeceptis”*, *Opera*, I, 45.

[←521]

Gerson, “*Sermo de nativitate...*”, *Opera*, III, 947.

[←522]

Nicolas de Clemanges, *De novis celebr...* 151.

[←523]

Villon, *Grand Testament*, *dize* 893 vd., s. 57.

[←524]

Gerson, *"Sermo de nativitate..."*, *Opera*, III, 947*; "Regulae morales*", *ibid*. 86; *"Liber de vita spirituali animae"*, *ibid*., 66.

[←525]

“Hist. translationis corporis sanctissimi ecclesiae doctoris divi Thom. de Aq., 1368, auct Fr. Raymondo Hugonis O. P.”, *Acta sanctorum*, Mart, I, s. 725.

[←526]

Papalık komserleri piskopos Conrad von Hildesheim ile başrahip Hermann von Georgenthal'in, Ocak 1235'te Marburg'da azize Elizabeth'e ilişkin tanıklık konusundaki raporları, yay. yer, *Historisches Jahrbuch der Görres-Gesselchaft*, XXVIII,s. 887.

[←527]

Rel. de S. Denis II, 37.

[←528]

Quicheart, *Proces*, I, s. 295, III, s. 99, 2192; P. Champion, *Ptroces de condamnation de Jeanne d’Arc*, Paris, 1921, II, . 184; krş., benim “La sainte de Bernard Shaw”, *Tien Studien.*

[←529]

Chastellain, III, 407, IV. 216.

[←530]

Deschamps, I, 277, n° 150.

[←531]

Ibid, II, 348, n° 314.

[←532]

“Johann Eck’s Pfarrbuch für U. L. Frau in Ingolstadt”, *Arhiv f. Kulturgesch.,* VIII, 103.

[←533]

Joseph Seitz, *Die Verehrung des bl. Joseph in ihrer geschichtl. Entwicklung usw.*, Freiburg. Herder, 1908.

[←534]

...*Tour-Landry*, 212.

[←535]

Paris, bibl. nat., fr. 1875, *in, Ch. Oulmont, Le Verger, le Temple et la Cellule, essai surla sensualité dans les ouvres de mystique religieuse,* Paris, 1912, s. 284 vd.

[←536]

Bu konuda bkz, E. Male, *op. cit,* ay. IV.

[←537]

Deschamps, I, 144, n° 32, VI, 243 n° 1237.

[←538]

1490 tarihli Bamberg *Missel*'i; krş. 1514 tarihli Utrecht ve 1550 tarihli dominiken *missel*'leri.

[←539]

Aynı yer.

[←540]

Erasmus, *Ratio seu methodus compeodio perveniendi ad veram theologiam*, Bale, 1520, 171.

[←541]

Deschamps'ın yukarıda zikrettiğimiz baladında, la Tarasque'ı yokeden azize Martha da bulunmaktadır.

[←542]

Oeuvres de Coquillart, yay. Ch. d’Héricault, 1857, II, 281.

[←543]

Deschamps, n° 1230, VI, 232.

[←544]

Rob. Gaguini, *Epistole et Orationes*, yay. Thuasne, II, s. 176. Bundan otuzyıl kadar önce, Hollanda Brabant'ındaki bir köyde, bir sakat "Aziz Pie'nin ayağında" lâkabını taşıyordu.

[←545]

Colloquil, Exequiae Seraphiae, yay. Elzev., 1636, s. 620.

[←546]

Gargantua, ay. XI.

[←547]

Apologie pour Hérodote, ay. 38, 1879, II, 324.

[←548]

Deschamps, VIII, 201, n° 1489.

[←549]

Gerson, "*De angelis"*, *Opera*, III, s. 1481; "*De Praeceptis decalosi*", I, s. 431; *"Oratio ad bonum angelum suum*", III, 511; *"Tractatus VIII super Magnificat"*, IV, 370; krş. III, s. 137, 553, 739.

[←550]

Opera, IV, s. 389.

[←551]

Monstrelet, IV, 304.

[←552]

Sienalı Bernardino, *Opera,* I, s.100, *in*, Hefde, aynı yer, s. 36.

[←553]

Les cent nouvelles nouvelles, II, 157, *Les quinzes Joyes de mariage,* s. 111, 215.

[←554]

Molinet, I, 188 v°.

[←555]

Journal d’un bourgeois, s. 336, krş., s. 242, n° 514.

[←556]

Ghillebert de Lannoy, *Oeuvres*, yay. Ch. Potvin, Louvain, 1878, s. 163.

[←557]

Les cent nouvelles nouvelles, II, s. 101.

[←558]

Le Jouvencel, II, 107.

[←559]

“Songe du viel pelerin”, Jorga, *Philippe de Mézieres, s.* 423.

[←560]

Journal d'un bourgeois, s. 214, 289.

[←561]

Gerson, *Opera*, I, 206.

[←562]

Jorga, *Philippe de Mézieres*, 86.

[←563]

W. Moll, *Johannes Brugman*, II, 125.

[←564]

Chastellain, IV, 268-5.

[←565]

Ibid., II, s. 300, VII, s. 222; Jean Germain, *Liber*.., s. 10; Jean Joffroy, *De Philippe duce oratio*, s. 118.

[←566]

La Marche, II, s. 40.

[←567]

G. Fillastre, *Le premier livre de la Toison* d’Or, varak 131.

[←568]

Jorga, 350.

[←569]

Jorga, 444; P. Champion, *Villon*, I, 17.

[←570]

Oeuvres du roi René, I, s. CX.

[←571]

Monstrelet, V, 112.

[←572] La Marche, I, 194.

[←573]

Acta sanctorum, Ocak, c. II, s. 1018

[←574]

Jorga, 509, 512.

[←575]

Andre Du Chesne, *Histoire de la maison de Chastillon-Sur-Marne*, Paris, 1621; *Preuves*, s. 126-131; *Extraits de l'enqueste faite pour la canonistaion de Charles de Blois*, s. 223-234. Ayrıca bkz., *Monuments du proces de la Canonistaion du b. Charles de Blois*, *duc de Bretagne*, Saint-Brieuc, 1921, s. 108.

[←576]

Froissart, VI, 168

[←577]

W. James, *The varieties of religious experience*, s. 370 vd.

[←578]

Ordonnances des rois de France, c. VIII, s. 398. Kasım 1400, 426, 18 Mart 1401.

[←579]

Mémoires de Pierre Salmon, yay. Buchon c. XV s 49

[←580]

Froissart, XIII, 40.

[←581]

Acta sanctorum, Temmuz, c. I, s. 486-628. Günahlarını hergün yazmaya yönelik bu adet, köklü bir gelenek tarafından kutsallaştırılmıştır. Jean Climaque (y. 600) tarafından hükme bağlanmıştır *(Scala paradisi*, yay. Raderus, Paris, 1633, s. 65); İslam aleminde Gazali tarafından bilinmektedir ve Ingazio de Loyola tarafından, *Exertia spiritualia'*da tavsiye edilmiştir.

[←582]

G. Dupont, Renier, “Jean d’Orléans, comte d’Angouleme, d’apres sa bibliotheque dans Luchaire”, *Mélanges d’Histoire du Moyen Age*, III, 1897, s. 39-88; ibid., “La captivité de Jean d’Orléans comte d’Angouleme”, *Revue historique,* c. LXII, 1896, s. 42-74.

[←583]

La Marche, I, 180.

[←584]

Lettres de Louis Xl, c. VI, s. 514; krş., V, 86; X, 65.

[←585]

Commines, I, 291.

[←586]

Ibid., 67, 68.

[←587]

Ibid., II, 57; *Lettres*, X, 16, IX, 260.

[←588]

Chron. scandaleuse, II,122.

[←589]

Commines, II, 5, 77.

[←590]

Acta Somctorum, Nisan, I, 115; *Lettres*, X, 76, 90.

[←591]

Sed volens; caute atque agere, propterea quad a pluribus fuisset sub umbra *sanctitatis deceptus decrevit variis modis experiri virtutem servi Dei*, *Arta sanctorum,* aynı yer.

[←592]

Ibid., s. 108; Commines, II, 55.

[←593]

Lettres, X, 124, 29 Haziran 1483.

[←594]

Ibid., X, s. 4 vs.; Commines, II, 54.

[←595]

Commines, II, 55; *Acta sanctorum*, aynı yer, 115.

[←596]

A. Renaudet, *Préréforme et Humanisme a Paris*, 172.

[←597]

Doutrepont, 226.

[←598]

Vita Dionysii sanct., *Opera*, I, s. XLII, *ibid.*, *De vite et regimine principum*, c. XXXVII, 497.

[←599]

Opera, XLI, 621; D.A. Mougel, *Denys le Chartreux, sa vie*..., Montreuil, 1896, s. 63.

[←600]

Opera, XLI, 617; *Vita*, I, s. XXI; Mougel, 51; *Bydr. en mededeel*, 331.

[←601]

Opera, XXXIX, 496 Mougel, 54; Moll. Johannes Brugman, I, 74; *Kerkgesch*, II, 124; K. Krogh-Tonning, *Der letzte Scholastiker Eine Apologie*, *Freiburg*, 1904, 175.

[←602]

Mougel, 58.

[←603]

Opera, XXXVI. 178; *De mutua cognitione*.

[←604]

“*Vita*”, *Opera*, I, s. XXIV, XXXVIII.

[←605]

Ibid., I. s. XXVI.

[←606]

“*De munificentia et beneficiis Dei”*, *Opera,* c. XXXIV, art. 26, s. 319.

[←607]

Gerson, “Tractatus VIII super Magnificat”, *Opera*, IV, s. 366.

[←608]

Acta Sanctorum, Mart, c. I, s. 561; kr, 549, 601.

[←609]

K. Hefele, *op. cit.*, s. 19.

[←610]

W. Moll, *Johannes Brugman*, II, s. 74, 86.

[←611]

Bkz. I. Ayırım.

[←612]

Acta Sanctorum, Nisan, c. I, s. 195. Hefele, op. cit.'da çizilen, İtalya'daki vaaz kurumuna ilişkin görüntü birçok açıdan Fransızca konuşan ülkelere de uygulanabilir.

[←613]

Deventer, Athénée kütüphanesinde şunlar bulunmaktadır: *Opus quadragesimale Sancti* Vincentii, 1482 ve *Oliverii Maillardi Sermones dominicales* vs., Paris, Jean Petit, 1515. Vincent Ferrier hk. bkz.. M. Gorce, *Saint Vincent Ferrier,* Paris, 1924; S. Brettle, *San Vicente Ferer und sein literarische Nachlass*, Münster, 1924; C. Brunel, *Un plan de sermon de Saint Vincent Ferrier*, 1924.

[←614]

La vie de saint Pierre Thomas, Carmélite, par Philippe de Mézieres; Denis la Chartreux sur le style de la prédication de Brugman.

[←615]

Acta Sanctorum, Nisan, c. I, s. 513.

[←616]

James, I c, s. 348: “For sensiteveness and narrowness, when they occur together as they often do, require above all things a simplified world to dwell in” bkz., s. 353.

[←617]
Moll, Bregmann, I, s. 52.

[←618] Bu adet, Hollanda’nın Giethoorn bölgesindeki batist köylüleri arasında hala yaşamaktadır. Aktaran, A. Smit.

[←619]

Denis le Chartreux, “De quotidiano baptismate lacrimarum”, c. XXIX, s. 84; “De orationen, c. XLI, s. 31-55; “Expositio hymni Audi benigne conditor”, c. XXXV, s. 34.

[←620]

Acta Sanctorum, Nisan, c. I, s. 485-494.

[←621]

Chastellain, III, s. 119; Antonio de Beatis (1517); L. Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona*, Freiburg. 1905, s. 51, 52; Polydorus Vergilius, *Anglıcae historiae liri,* XXVI, Basilae, 1546, s. 15.

[←622]

Bkz., D. de Man, *Vervolgingen*..., s. 283.

[←623]

Gerson, “Epistola contra libellum Johannis de Schonhavia”, *Opera*, I, 79.

[←624]

Gerson, "De distinctione verarum visionum a falsis", *ibid*., 44.

[←625]

Ibid., s. 48.

[←626]

Gerson, “De examinatione doctrinarum”, *ibid*., 19.

[←627]

Ibid., s. 16, 17.

[←628]

Gerson, “De distinctione...”, s. 44. Aynı kuşku, XIV. yüzyılda Avignon’da ruhban olan Opicinus de Canistris tarafından, R. Salomon tarafından yayınlanan çok dikkat çekici özyaşamöyküsel notlarda dile getirilmiştir, Warburg. 1926-27, s. 165.

[←629]

Gerson, “Tractatus II super Magnificat”, *Opera*, IV, s. 248.

[←630]

"65 nutte artikelen van der passien ons Heren"; Mol, Brugmann, II, 75.

[←631]

Gerson, “De monte contemplationis”, *Opera*, III, 562.

[←632]

Gerson, “De distinctione... “, *Ibid* I, 49

[←633]

Ibid.

[←634]

Acta Sanctorum, Mart, c. I, s. 562.

[←635]

James, I, c. s. 343.

[←636]

Acta Sanctorum, I, c., s. 552 vd.

[←637]

Froissart, s. 132; Religieux de Saint-Denis, II, 124; “Joannis de Varennis Responsiones ad capita accusationum”, *in*, Gerson, *Opera*, I, 925, 926.

[←638]

“Responsiones ...”, I, c., s. 936.

[←639]

Ibid., s. 910 vd.

[←640]

Gerson, “De probatione spirituum”, *Opera*, I, 41.

[←641]

Gerson, “Epistola…”, *ibid*., s. 82

[←642]

Gerson, “Sermo contra luxuriem”, *ibid*., III, 924.

[←643]

Gerson, “De distinctione...”. *ibid*., I, 55.

[←644]

Opera, III, s. 589 vd.

[←645]

Ibid, 593.

[←646]

Gerson, “De consolatione theologiae”, *ibid.*, I, 174.

[←647]

Gerson, “Epistola...”, *ibid*., I, 59, 67 vd.

[←648]

Gerson, *ibid*., I, 82.

[←649]

Aynı duyguya modern bir kişide de rastlanmaktadır; “I commited myself to Him in the profondiest belief that my individuality was going to be destroyed, that he would take all from me, and I was willing”, James, I. c. s. 223.

[←650]

Gerson, “ne distinctione...”, I, 55; “De libris caute legendis”, I, 114.

[←651]

Gerson, “ne examinatione doctrinarum”, *Opera*, I, s. 19; “*De* distinctione”, I, 55; “ne libris caute legendis”, I, 114; “Epistola...”, I, 62; “De consolatione...”, I, 174; “ne susceptione humanitatis Christi”, I, 455; “De nuptiis Christi et ecclesiae”, II, 370; “De triplici theologia”, III, 869.

[←652]

Moll, Johannes Brugmann, I, 57.

[←653]

Gerson, "De distinctione…", I, 55.

[←654]

Moll, Brugmann, I, 296, 314.

[←655]

Ecclesiasticus, 24, 29; krş., Meister Eckhart, Predigten, no 43, s. 146, 26.

[←656]

Ruysbroeck. *Werken*, 1860, 1868, III, s. 156-9, Iv, s. 132.

[←657]

Oulmon’un kitabındaki elyazmasına göre, I, s. 277.

[←658]

Bu kanaate karşı bkz., James, I, s. 10,191, 276.

[←659]

Moll, Brugmann, II, 84.

[←660]

Oulmont, I. s. 204, 210.

[←661]

B. Alanus Redivivus, Napoli, 1642, s. 29, 31, 105, 108, 116 vs.

[←662]

Ibid., s. 209, 218.

[←663]

Seuse, Leben, kap, 4, 45, *deutsche Schriften*, s. 15, 154; *Acta Sanctorum,* Ocak, c. II, s. 656.

[←664]

Hefele, I, s. 167, krş., 259. Bernardino, adetin savunmasını üstlenmiştir.

[←665]

Cenevre kent armasının tepeliği olarak güneş, *Tarih Dergisi*’nde zikredilmiştir, CXXIII, S. 450.

[←666]

Rod. Hospinianus, *De Templis*..., 1603, s. 213.

[←667]

James, *Varietis of religious experience*, s. 474, 475.

[←668]

Irénée, *Adversus haereses libri* V, IV, c. 21.

[←669]

Bu gerçekçiliğin gerekliliğine ilişken olarak, James, I, c. s. 56.

[←670]

Saint Bernard, “Libellus ad quendam sacerdotem”, *in*, Dion, *Cart. De vita et regimine curatorum*, XXXVII, 222.

[←671]

Buonaventura, “De reductione artium ad theologiam”, *Opera*, Paris. 1871. c. VII, 502.

[←672]

P. Rousselot, “Pour l’histoire du probleme de l’amour”, *Gesch. des Philosophie im Mittelaltor,* V, 6, Münster, 1908.

[←673]

Sicard, ‘‘Ministarle sive de officiis ecclesiasticis summa”, Migne, c. CCXIII, s. 232.

[←674]

Gerson, “Compendium Thelogiae”, *Opera*, I, 234, 303, 325; “Meditatio super septino psalmo poenitentiali”, IV, 26.

[←675]

Alanus redivivus, *passim*.

[←676]

Froissart, *Poésies*, I, s. 53

[←677]

Chastellain, “Traité par forme d’allégorie mystique sur l’entrée du roy Loys en nouveau régne”, *Oeuvres*, VII, s. 1; Molinet, II, 71, III, 112.

[←678]

Coquillart, Les *droits nouveaux et d’Héricault*, I, s. 72.

[←679]

Opera, I, s. XIV vd.

[←680]

J. Mangeart, *Catalogue des Mss. de la Bibl. de Valenciennes,* 1860, s. 687.

[←681]

Journal d'un bourgeois, s. 96

[←682]

La Marche, II, s. 378.

[←683]

Krş., *Hre Ire de la Fce*, c. XXIV, s. 541; Gröber, *Grundriss*, II, I. BI., s. 877. II. Bl., s. 406; *Les cent nouvelles nouvelles*, II, 183; Rabelais, *Pantagruel*, c. IV, bl. XXIX.

[←684]

H Grotenfeld, *Korrespondenzblatt*... , 67, 1919, s. 124.

[←685]

De captivitate babylonica ecclesia praeludium, Werke, VI, s. 562.

[←686]

Gerson, “Petri de Alliaco Tractatus I Adversus Cancellarium Parisien-sem”. *Opera*, I, 723.

[←687]

Dion, Cart. *Opera*, c. XXXVI, s. 200.

[←688]

Ibid., “Revelatio II”, *Opera*, I,. XLV.

[←689]

Ibid., *Opera*, c. XXXVII, XXXVIII, XXXIX, s. 496.

[←690]

Alain Charnier, *Oeuvres,* s. XI. Bu anekdotun, ancak dönemin düşüncesine tanıklık etmesi açısından değeri vardır. Alain Charnier 1429'da ölmüş ve Marguerita, Fransa'ya ancak 1435'te, 11 yaşındayken gelmiştir. Bkz. P. Champion, *Histoire poétique du XVe siécle,* I, s. 131.

[←691]

Gerson, *Opera*, I, s. 17.

[←692]

Dion, cart., *Opera,* c. XVIII, s. 433.

[←693]

Ibid, s. 18 vd. “De vitiis et virtubitus”, s. 363; “De Gravitate et enormitate peccati”, *ibid*., XXIX, 50.

[←694]

L. C.. XXXIX, s. 37.

[←695]

Ibid., s. 56.

[←696]

Dion. Cart., “De Quatuor hominum novissimis”, *Opera,* c. XLI, s. 545.

[←697]

Ibid., c. XLI, s. 489 vd.

[←698]

Moll, Brugmann, s. 320.

[←699]

Aziz Gilles, aziz Germain ve aziz Quirice'in örneği, Gerson, "De vıaimitavia", III, s. 777'de zikredilmiştir. Krş, "Contragulam sermo", *ibid.*, s. 909 ve Olivier Maillard, "Serm. de Sanctis", varak 8a.

[←700]

"Wetze und Welter", *Kirchenlexikon*, XI, 1601.

[←701]

Extravag. Common. lib. . tit. IX, cap 2. “Quanto plures ex eius appilcatione trahuntur ad justitian tanto magis accrescit ipsorum cumulus meritorum”.

[←702]

Aziz Buonaventura, “in secundam librum sententiarum”, dist 51, art. 1, qu 2*; ibid.,* 30, 2, 1, 34; in quart. lib. sent. d. 34, a. 1, qu 2; “Breviloquii pars II”, *Opera,* Paris, 1871, c. III, s. 577a, 335, 438, VI, s. 327b, VII, 27, ab.

[←703]

Dion. Cart, “De vitiis .*Opera*, XXXIX, 20.

[←704]

Mac Kechnie, *Magna Carta*, s. 401.

[←705]

Aynı fikir, Unigenitus sözleşmesinde de ifade edilmiştir. Bkz., Marlowe Faustus, “see where Christ’s blood streams in the firmament! One drop of blood will save me”.

[←706]

Dion. Cart., “Dialogion defide cath.”, *Opera.* XVIII, s. 366.

[←707]

Ibid., XLI, s. 489.

[←708]

Ibid., “De laudibus sactae et individuae tanitatis”, c. XXXV, s. 137; “De laud. glor. Virg. Mariae”, *passim*. Bu en üstünlük durumunu bildiren sıfatların kullanımı, Düzmece Dionysos’a kadar gitmektedir.

[←709]

Joannis Scoti, “De divisione naturae”, I, III, c. 19, Migne, *Patr. Latina*, c. CXXII, s. 681. Cherubinischer Wandersmann, I, s. 25.

[←710]

Alman mistiğinin kökeni konusunda krş., Mellinee von Asbeck, *La mystique de Ruysbroeack L'Admirable, un écho du néo-platonisme au XIVe siécle*, Tez, Paris, 1930. Yazara göre, Tommasocu unsur, Denifle ve ardıllarının düşündüklerinden daha azdır.

[←711]

Opera, I, s. XLIV

[←712]

Meister Eckhart, “Predigen” n° 60, 76, yay. F. Pfeiffer, *Deutsche Mystiker des XIV. Jh.*, Leipzig, 1857, II, 193; I, 34 vd.; s. 242, 1, 2 vd.

[←713]

Tauler, “Predigten”, yay. F. Wetter, *Deutsche Texte des Mittel alters,* XI, Berlin, 1910, s. 117, l, 30 vd.

[←714]

Rausbroec, “Dat boec van der rike der ghelieven”, cap 43, yay. David, IV, s. 264.

[←715]

Ibid., "Van seven trappen in den graet der gheesteliker minnen", cap. 14, David, IV, 83.

[←716]

Rausbroec, “Boec van der hoechster waerheit”, David, 263; krş., “Spieghel der ewigher salicheit”, cap. 25, s. 231.

[←717]

"Spieghel... ", cap. 19, s. 144. cap. 23, s. 227.

[←718]

II, par. 6, 1: “Dominus pollicitus est at habitaret in caligine”, Ps. 17, 13: “Et posuit tenebras latibulum suum”.

[←719]

Dion. Cart., "De laudibus sanctae et individuae trinitalis per modum horrarum", *Opera*, XXXV, s. 137-8*; ibid,* XLI, s. 263 vs.; krş., "De passione domini salvatiros dialogus", c. XXXV, s. 274*;* "ingrediendo caliginem, hoc est ad supersplendidissiame ac prorsus incomprehensibilis Deitatis praefatam notitiam pertingendo per Omnem negationem ab ea".

[←720]

Dion. Cart, “De contemplatione”, lib. III, art 5, *Opera*, c. XLI, s. 259.

[←721]

Ibid., c. XLI, s. 209, Düzmece Dionysos'a göre.

[←722]

Seuse, *Leben*, bl. IV, 1907, s. 14.

[←723]

Ekchart, “Prediğıen”, n° 9, s. 47 vd.

[←724]

“Soliloquium animae, Thomas a Kempis”, *Opera Omnia*, yay, M. J. Pohl, Freiburg, 1902-10, 7 cilt, I, s. 230.

[←725]

L.C., s. 222.

[←726]

Aliénor de Poitiers, *Les honneurs de la cour*, s. 184, 189, 242, 266.

[←727]

Olivier de la Marche, *L'estat de la maison*..., c. IV, . 56.

[←728]

J. H. Round, *The king's sergeants and officers of state with their coronation services,* Londra, 1911, s. 41.

[←729]

Düke ait olan ve daha sonra Bale kenti tarafından Fuggerlere satılan "üç erkek kardeş" ve diğer birkaç mücevher hk. bz., Rudolf F. Burckhardt, "Über vier Kleinodien Karls des Kühnen", *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, 1931, fas. 3.

[←730]

Kanıt olarak, İngilizcenin gemileri işaret eden “*she*” kelimesi, gündelik konuşma tarzı olarak, lokomotife, otomobile ve Amerika’da asansöre doğru genişlemiştir.

[←731]

İhanetler Kitabı, s. 27.

[←732]

Rel. de Saint-Denis, III, 464 vd.; Juvénal des Ursins, s. 440; Noel Valois, *La France et le grand schisme d’Occident*, Paris, 1896-1902, 4 cilt, III, s. 433.

[←733]
Juvénal des Ursins, s. 342.

[←734]

Monstrelet, I, s. 277-342; Coville, *Le véritable texte de la Justification du duc de Bourgogne par Jean Petit*, 1911, s. 57. Jean Petit'nin, 11 Eylül 1408'de başrahip Thomas de Cerisi tarafından getirilen karşı kanıtlama üzerine yaptığı ikinci *Beigrate zur Geschichte der Herzöge von Burgund*, 1914, 6; Wolfgang seiferth, Der Tyrannenmord von 1407, Tez. Leipzig.

[←735]

Leroux de Lincy, *Les proverbes français,* J. Morawski, *Les proverbes français*; krş. E. Langloig, Bibl. de l'école des chartes, LX, 1899, s 569; J. Ulrich *Zeitschr.f.franz...*, XXIV, 1902, S. 191.

[←736]

Aprés les grandes chroniques de France, yay. P. Paris IV, s. 478.

[←737]

Alain Chartier, yay. Duchesne, s. 717.

[←738]

Les fortunes et adversitez du feu noble homme Johan Regnier, yay. E. Droz. Paris, 1923. Bkz., P.Champion, op. *cit,*, I. s. 229 vd.

[←739]

Robert Gaguin, *Ep. et* or., yay. Thuasne, II, 366.

[←740]

Gerson, *Opera*, IV, 657; *ibid.*, I, 936; Carnahan, *The Ad Deum vadit of Jean Gerson*, s. 61, 71; krş., Leroux de Lincy, *op. cit.*, I, LII.

[←741] Geffroi de Paris, yay. Wailly ve Delisle; Bouguet, *Recueil des historiens des Gaules et de la France,* XXII, s. 67; bkz., index rerum et personarum, s.v. Proverbia, s. 926.

[←742]

Froissart, yay. Luce, XI, s. 119; yay. Kervyn, XIII, 41; XIV. s. 33; XV, 10; *Le Jouvencel*, I, s. 60, 62, 63, 74, 78, 93.

[←743]

Je l'envie (onu arzuluyorum) bir oyun bir meydan okuma terimdir; *le houd* da bunun kabul edilen cevabıdır. *Cominus ve eminus*, kirpinin oklarını uzağa fırlatabildiği inancına dayanmaktadır.

[←744]

Bkz. benim, *Uit de voorgeschiednis…*, op. *cit.*

[←745]

A. Piaget, “Le livre Messire Geoffroy de Chamy”, *Romania*, XXVI, 1897, s. 396.

[←746]

L’Arbre des batailles, Paris, Michel le Noir, 1515. Bonet hk. bkz., Molinier, *Les sources de l’Histoire* de *France.* n° 3861.

[←747]

Ay. 35, *85 bis* (n° 80-90, 1515 yayınında çift basılmışlardır), 124-6

[←748]

Ay. LVI, LX, LXXXIV, CXXXII, G. W. Copland, “The tree of battles and some of its sources”, *Tydschrift voor rechtsgeschiedenis*, V, 1923, s. 173. Bu makale, Bonet’nin, 1382’de ölen Jean de Legnano’ya çok borçlu olduğunu göstermektedir. Fakat, sözünü ettiğimiz bölümler, en özgün olanları arasında yer alıyora benzemektedirler. Jean de Legnano bir bkz., G. Ermini, “I trattati della guerra a della pace di G. delegnano”, *Studi e memorie per la storia dell’ universita di Bologna*, c. VIII, 1924. İspanyol romanı, *Tirante el Bianco*’da, münzevi keşiş, şövalye yamağına Çarpışmalar Ağacını sövalyeliğin elkitabı olarak verir.

[←749]

Ay. LXXXU, LXYXIX, LXXX, *bis* vd

[←750]

Le Jouvencel, I, s. 222; II, s. 8, 9, 96, 133, 214.

[←751]

XV. yüzyıl şairi üstat Henri Baude'un dizeleri, yay. Quicherat, *Trésor des piéces rares ou inédites*, 1856, s. 20-25.

[←752]

P. Champion, *Villon*, II, s. 182.

[←753]

Bu biçimsellik Güney Amerika kabilelerinde daha da büyüktür. Burada, kendini kazayla yaralayan biri, klanın kanını döktüğü için, kendi klanına kan bedeli ödemek zorundadır. L. Farrand, *Basis of American history*, s. 198.

[←754]

La Marche, II, 80.

[←755]

Chastellain, IV, 169.

[←756]

Chron. Scan, II, 83.

[←757]

Petit-Dutalillis, *Documents nouveaux sur les maeurs populaires…*, krş., Chastellain, V, s. 299 ve Jacques du Clercq, *passim*.

[←758]

Du Clercq, IV, 264; krş., III, 180, 184, 206, 209

[←759]

Monstrelet, I, 342; V, 333; Chastellain, II, 389; La Marche, II, 284, 331; *Le livre des trahisons*, 94, 226.

[←760]

Quicherat, *Th. Basin*, I, s. XLIV.

[←761]

Chastellain, III, 106.

[←762]

Gerson, “Sermo de nativitate domini”, *Opera*, III, 947.

[←763]

Le Pestoralet, dize 2043.

[←764]

Jean Jouffroy, *Oratio*, I, 188.

[←765]

La Marche, I, 63.

[←766]

Garson, “Querela nomine Universitatis... “, *Opera*, IV 574; krş., Rel. de S. Denis, III, 185.

[←767]

Chastellain, II, 375.

[←768]

Commines, I, 111, 363.

[←769]

Monstrelet, IV, 388.

[←770]
Basin, I, 66.

[←771]

La Marche, I, 60, 63, 83, 91, 94, 134; 111,101.

[←772]

Commines, I, 170, 391, 262, 413, 440.

[←773]

Basin, II, 417, 417; Molinet, *Faictz et Dictz.* V., 205.

[←774]

Deschamps, *Oeuvres*, c. IX.

[←775]

Op. *cit*., 219 vd.

[←776]

Op. *cit*., 293 vd.

[←777]

Monstrelet, IV, 93; *Livre des Trahisons*, 157; Molinet, lı, 129; krş. du Clercq, Iv, 203, 275; Th. Pauli, 278.

[←778]

Molinet, I, 65.

[←779]

Molinet, IV, 417. *Courtaulx*, bir müzik aletini ve *Mornifle* de bir kâğıt oyununu işaret etmektedirler.

[←780]

Gerson, *Opera*, I, 205.

[←781]

"Le songe dun vieil pélerin" *in* Jorga, *Philippe* de *Mézieres*, 69.

[←782]

Juvénal des Ursins, 425.

[←783]

L.C., 415.

[←784]

Gerson, *Opera*, I, 206.

[←785]

Gerson “Sermo coram rege Franciae”, *Opera*, IV, 020; Juvénal des Ursins, 415, 423

[←786]

Gerson, *Opera*, I, 216.

[←787]

Chastellain, IV, 324, 323, 314; krş., Du Clercq, III, 236.

[←788]

Chastellain, II, 376, III. 440, 447, 448; IV. 213, 5, 32.

[←789]

Monstrelet, V, 425.

[←790]

"Chronique de Pierre de Pretre", *in* Bourquelot, *La Vauderie d'Arras*, Bibl. de l'Ecole des Charles, III, 109.

[←791]

Jacques du Clercq, III, *passim;* Mathieu d’Escouchy, II, 416 vd.

[←792]

Martin le Franc, “Le Champion des Dames”, *in*, Bourquelot, *op*. *cit.*, 86. Thuasne, Gaguin, II, 474.

[←793]

Froissart, XI, 193.

[←794]

Garson, “Contra superstitionem praesertim Innocentum”, *(Opera*, I, 205; “De erroribus circa artem magicam”, I, 211; “De falsis prophetis”, I, 545; “De passionibus animae”, III, 142.

[←795]

Journal d'un bourgeois, 296.

[←796]

Op. cit, 220.

[←797]

Dionysius Cartusianus, “Contra vitia superstitionum quibus circa cultum veri Dei erratur”, *Opera*, XXXVI, 211 vd; krş., A. Franz, *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, Friburg. 1909, 2 cilt.

[←798]

Örneğin, Jacques du Clercq, III, s. 104-107.

[←799]

id., II, 413.

[←800]

Ibid., II, 413.

[←801]

Ibid., I. 358.

[←802]

Ibid., I, 600; Juvénal des Ursins, 379.

[←803]

La curne de Sainte Palage, I, 388; ayrıca bkz., *Journal d'un bourgeois de Paris, 67.*

[←804]

Bourgeois de Paris, 179 (VI. Charles); 309 (Isabeau de Baviere); Chastellain, IV, 42 (VI. Charles), I, 332 (V. Henry); Lefevre de Saint-Rémy, II, 65; Mathieu d’Escouchy, II, 424, 432; *Chron. Seand.*, I, 21; Jean Chartier, 319 (VII. Charles); Quatrebarbes, *Oeuvres du roi René,* I, 129; *Gaguini compen-dium super Francorum gestis,* Paris, 1500, VIII. Charles’in toprağa verilişi, V, 164.

[←805]

Martial d'Auvergne, *Vigilles de Charles VII;* Auvergneli denilen Martial de Paris'nin şiirleri, Paris, 1724, 2 cilt, II, 170.

[←806]

P. Frédéricq, *Codex docum sacr. indulg. neerland;* Pyks Geschiedkundige Publicatien, 1922, 252.

[←807]

İtalyan *quattrocento*'sunun göbeğinde, II. Pius sanatçı saygınlığına hiç de daha fazla saygı göstermemektedir. Gözde heykeltraşı Paolo Romano'ya, törenle yakmak üzere, Sigismond Malatesta'nın iki kabartmasını yaptırtmıştır. Papa, *Commentaires* adlı kitabının VII. cildinde, bu kabartmaların aslına benzediklerini övmektedir, s. 185. E. Münte, Les *arts a la cour des papes*, 1878, s. 248

[←808]

Berlin'den bay Paul Post, belgesi çok bol bir incelemede, Madrid yakınlarında Prado şatosunda 1608'deki yangınla yokolan ve eski bir kopyası Versailles şatosunda bulunan, İyi Philippe'in saray halkını avda gösteren tabloyu Jean van Eyck'e atfetmiştir.

[←809]

Örneğin, Froissart, yay. Luce, VIII, s. 43.

[←810]

Froissart, yay. Kervyn, XI, s. 367. Değişik bir anlatımla, “ressamlar”ın yerine “yönetici” konulmuştur. Ancak metnin anlamı, “ressamlar” kelimesini daha kabul edilir kılmaktadır.

[←811]

Betty Kurth, “Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournay und des Burgondische Hof”, *Jahrbuch der Kunstammlungen des Kaiserhauses,* 34, 1917, 3.

[←812]

Pierre de Fenin, 624, Bonne d’Artois konusunda: “kendine eşdeğer diğer hanımların tersine, başında mertebe belirten bir işaret taşımamaktaydı.”

[←813]

Chastellain, III, 375; La Marche, II, 340; III, 165; d’Escouchy, II, 116; Laborde, II; bkz. Molinet, *Les sources de l’Histoire de France*, n° 3645, 3661, 3663, 5030; *Inv. des arch. du Nord*, IV, 195.

[←814]

La Marche, II, 340 vd.

[←815]

Laborde, II, 326.

[←816]

La Marche, III, 197.

[←817]

Laborde, II, 375, n° 4880.

[←818]

Ibid., IL 322, 329.

[←819]

Mührünün Claus Sluter adını taşımasına rağmen, bu Fransızlaşmış biçimin onun vaftiz adının özgün hali olması olasıdır.

[←820]

Kraliçenin arkek kardeşi Ludwig von Bavariaya rehin alarak verilmiş ve orada kalmıştır.

[←821]

A. Kleinclausz, “Un atelier de sculpture au XTVe siecle”. *Gazette des beaux-arts.* c. XXIX, 1903, I.

[←822]

Exodus, 12, 6; Ps. 21, 18. Isaie, 59, 7. Lam. 1, 22. Daniel, 9, 26. Zach. 11, 12.

[←823]

Bugün kayıp olan renkler, 1832'de yazılan bir rapor sayesinde ayrıntılı olarak bilinmektedirler.

[←824]

Kleinclausz, "Lart funéraire de la Bourgogne au Moyen Age", *Gazette des beauxarts*, 1902, c. XXVII.

[←825]

Bkz. Etienne Boileau, "Le livre des métiers", yay. Lespinasse ve Monnardot, *Histoire Génézale de Paris*, 1878, s. XI, III[2].

[←826]

G. Cohen, *le livre de conduite de régisseur et le compte des dépenses pour le Mystére de la passion Joué a Mons en 1500*, Strasbourg Ed., F. Y., fas. 23,

[←827]

Chastellain, V, s. 26, 2; Doutrepont, 156.

[←828]

Juvénal des Ursins, 378, 1925.

[←829]

Jacques du Clercq, lı, 280; Foulquart, in d'ltéricault, *Oeuvres de Coquillart,* I, 231.

[←830]

Lefevre de Saint-Rémy, II, 291.

[←831]

Londra National Gallery vc Berlin Kaiser Friedrich Museum.

[←832]

W. H. J. Weale, *Hubert and John van Ecyk. Thar life and work,* Londra, New York. 1908, 70.

[←833]

Froissart, yay. Kervyn, XI, 197.

[←834]

P. Durrieu, *Les tres riches heures* de *Jean de France,*, *duc de Berry* (Heures de Chantilly), Paris, 1904, 81.

[←835]

Moll, *Kerkgesch.*,II[3]. 313 vd.; J. G. R. Acquoy, *Het Klooster yan Windesheim en zyn invloed*, Utrecht, 1875-1880, 3 cilt, II, 249.

[←836]

Th. a Kempis, “Seromnes ad novitios”, n°28, *Opera*, yay. Pohl, c. VI, 287.

[←837]

Moll, *op. cıt*., II², 321, Acquoy, *op. cit*, s. 222.

[←838]

Chastellain, IV,

[←839]

La Mardin, II, 398.

[←840]

Ibid., H, 369.

[←841]

Chastellain, IV, 136, 275, 359, 361, V, 225; du Clercq, IV, 7.

[←842]

Chastellain, III, 332; du Clercq, III, 56.

[←843]

Chaslellain, V, 44; II, 281; La Marche. II, 85; du Clercq, III, 56.

[←844]
Chastellain, III, 330.

[←845]

Du Clercq, III, 203.

[←846]

Aziz Buonavantura’nın Quaracchi'deki yayıncıları, bu eseri, 1376’da ölen San Gimignanolu fransisken Jean de Caulibus’a atfetmektedirler.

[←847]

Facius, *Liber de viris illustribus*, yay. Mehus, Floransa, 1745, s. 46; aynı zamanda şurada da, Weale, *op. cit.* s. LXXIII.

[←848]

Dion Cartus, *Opera*, c. XXXIV, s. 223.

[←849]

Op. cit, s. 247, 230.

[←850]

O. Zöckler, "Dionys des Kartâusers Schrift De venustate mundin", *Beitrag zur Vorgeschichte*, 1881, s. 651; krş., E. Anitchkoff, “L’esthétique au moyen âgen, *Le Moyen Age*, XX, 1918, s. 271; M. Grabmann, “De Ulbrich Engelberti von Strassburg”, *Akademie, hist. Kl.*, 1925; W. Seiferth, “Dantes kumstlehre”, *Archiv f. Kulturgeschichte*, XVII, XVIII, 1927, 1928.

[←851]

Summa theologiae, pars, I, a.q. XXXIX, art. 8.

[←852]

Dion Cart., *Opera*, I, *Vita*, s. XXXVI.

[←853]

Dion Cart, "De vita canonicorum", art. 20. *Opera*, c. XXXVII, s. 197; "An discantus in divino obsequio sit commendabilis". Krş. Aziz Tommaso, *Summa theologicae*, IIa, IIae, 0.91, art. 2: "Utrum cantus sint assumendi ad laudem divinam".

[←854]

Molinet, I, 73; krş., s. 67.

[←855]

Petri Alliaci, "De falsis prophetis", in Gerson, *Opera* I, 538.

[←856]

Kanon anlamına gelen İngilizce "*catch*" terimi buradan gelmektedir.

[←857]

La Marche, II, s. 361.

[←858]

“De Venustate”, c. XXXIV, 242.

[←859]

Froissart, yay. Luce, IV, 90; VIII, 43, 58; XI, 53, 129; yay. Kervyn, XI. 340. 36; XIII, 150; XIV, 157, 215.

[←860]

Deschamps, I, 155; II, 211; II, n° 307, s. 208; La Marche, I. 274.

[←861]

Livre des Trahisons, s. 150, 156; La Marche, II, 12, 347; III, 127, 89; Chastellain, IV, 44; *Chron Scand.*, I, 26, 126.

[←862]

Lefevre de Saint-Rémy, II, 294, 286. Post tarafından, daha önce zikredilen makalede Jean van Eyck'e atfedilen tabloda, İyi Philippe'in sarayında, yalancı altından uzun zincirler taşıyan, beyazlar giyinmiş kişiler tarafından icra edilen bir "alçak dans" temsili görülmektedir.

[←863]

Couderc, “Los comptes d’un grand couturier parisien au XVe siecle”, *Bull de la soc. de l’hist. de Paris*, XXXVIII, 1911, s. 125 vd.

[←864]

Blason des couleurs, yay. Cocheris, s. 113, 97, 87, 99, 90, 88, 108, 83, 110.

[←865]

Örneğin Monstrelet, V, s. 2; du Clercq, I, 348.

[←866]

La Marche, II, 343; M. Graves, *Deux inventaires de la maison d'Orléans,* s. 28.

[←867]

Chastellain, VIII, 223; La Marche, I, 276; II, 11, 68, 345; du Clercq, II, 197; Jean Germain, *Liber de virtutibus*, II: Jouffroy *Oratio*, 173

[←868]

D'Escouchy, I, 234.

[←869]

Le *miroir de mariage*, XVII, dize 1650; Deschamps, *Oeuvres,* IX 57.

[←870]

Chansons françaises du XV e siecle, yay, G. Paris, 1875, n° 40, s.50; Deschamps, n° 415, III, s. 217, n° 419, *ibid.,* s. 223; n° 423, *ibid.,* s.227; n° 481, *ibid.,* 302; n° 728 IV, s. 199; *L'amant rendu cordelier,* s. 23; Molinet, *Faictz et Ditz,* V. 176.

[←871]

Blason des couleurs, s. 110. İtalya’da renk simgeselliği hk. bkz., Bertoni, *L’Orlando furioso,* s. 221 vd.

[←872]

Cent ballades d’amant et de dame, n° 92; Christine de Pisan, *Oeuvres poétiques,* III, s. 299. Krş., Deschamps. X, n° 52; *L’histoire et plaisante chro-nique du petit Jehan de Saintré,* yay. G. Hellény, Paris, 1890, s. 415.

[←873]

Le Pastoralet, dize 2054, s. 636; krş., *Les cent nouvelles nouvelles*, II, s. 118: "herkes tarafından dostlarımız olarak adlandırılan mavi kıyafetliler mertebesinden olmaktan çok endişelenirdi."

[←874]

Chanson s du XV e siecle, n° 5, s. 5; n° 87, s. 85.

[←875]

La Marche, II, 207.

[←876]

Bkz. benim, "Itet probleem..." makalem, s. 289.

[←877]

Örneğin M. Fierens Gevaert, *La Renaissance septentrionale et les premiers maitres des Flandres*, Brüksel, 1905 ve ondan sonraki birçok diğer eleştiri.

[←878]

Erasmus, *Ratio seu Methodus compendio perveniendi ad veram theologiam*, Bâle yay., 1520, s. 146.

[←879]

E. Durant-Gréville, *Hubert et Jean van Eyck*, Brüksel 1910, s. 119.

[←880]

Alain Charnier, *Oeuvres*, yay. Duchesne. s. 594.

[←881]

Chastellain, I, s. 11, 12; IV, 21, 393; VII, 160; La Marche, I, 14; Molinet, I, 23.

[←882]

Jean Robertet, *in* Chastellain, VII, 182.

[←883]

Chastellain, VII, 219.

[←884]

Ibid., III, 231 vd.

[←885]

17 0cak.

[←886]

Şapel rahibi olan bu Caron, Yüz Yeni Hikâye’den birinin anlatıcısı olarak ortaya çıkmaktadır.

[←887]

Chastellain, III, 46; krş., III, 104; V. 259.

[←888]

Ibid., V, s. 273, 269, 271.

[←889]

A. Michel, *Histoire de l'art…*, Paris, 1907, IV, 2, s. 711 ve P. Durrien, *art. cit.*, s. 283'deki röprodüksiyonlara bkz.

[←890]

Froissart, yay. Kervyn, XIII, s. 50; XI, 99; XIII, 4.

[←891] Deschamps, *Ouvres*, X, n° 18'de yer alan anonim yazar. Krş., *Le débat du cueret du corps de Villon*; ayrıca krş., Charles d'Orléans, 192. rondo.

[←892]

Değişik hali: *Monstré paix*: barış gösterdi.

[←893]

1522 yay, V, 101; *in, A. de la Borderie, Jean Meschinot*..., LVI, 1895, s. 301. Krş, Henri Baude'un baladları, yay. Quicherat, *Trésor*..., 26, 37, 55, 79.

[←894]

Froissart, yay. Luce, I, s. 56, 66, 71; XI, 13; yay. Kervyn, XII, 2, 23; ayrıca bkz., Deschamps, III, 42.

[←895]

Durrieu, *Les tres riches*,., levha 38.

[←896]

Oeuvres du Roı René, II, 105.

[←897]

Deschamps, 1, n° 51, 154, 440, 524; IV, n° 617, 636.

[←898]

Kral René, bir düş şatosu olan Chastel de Plaisancé (Zevk Şatosu), Saumur şatosuna benzetmektedir, *Oeuvres*, III, 146.

[←899]

Durrieu, levha 3, 9, 12.

[←900]

Deschamps, VI, 191, n° 1204.

[←901]

Froissart, yay. Luce, V, 64; VIII, 5, 48; XI, 110; yay. Kervyn, XIII, 14, 21, 84, 102, 264.

[←902]

Froissart yay. Kervyn, XV, s. 54,109, 184; XVI, 23, 52; yay Luce, I, 364.

[←903]

Froissart, XIII, 13.

[←904]

G. de Machaut, *Poésies lyriques*, yay. V. Şişmaref, S. Petersburg Üni., 1909, n° 60, I, 74.

[←905]

La Borderie, 618.

[←906]

Christine de Pisan, *Oeuvres poétiques*, 1, 276.

[←907]

Ibid., 164; n° 30.

[←908]

Ibid., I. 275, n° 5.

[←909]

Froissart, *Poésies*, yay. Scheler, II, 216.

[←910]

P Michault, *La dance aux aveugles*..., lille, 1748.

[←911]

Recueil de Poésies françoises des XVe et XV le siecles, yay. Montaiglon. c. IX, s. 59.

[←912]

Ancak, bu fare kapanının bir simge olması mümkündür. Pierre Lombard, “Sententiae” lib. 888, dist. 19’da bir halk sözünü hatırlatmaktadır: “Tanrı, şeytan için bir fare kapanı yaptı, içine de yem olarak insan İsa’nın etini koydu.”

[←913]

Daha önce ele alınan, bir “Flémalleli usta” olup olmadığı sorusunu burada bir kenara bırakıyoruz.

[←914] Deschamps, VI. n° 1202, s. 188.

[←915]

Froissart, *Poésies*, I, 91.

[←916]

Froissart, yay. Kervyn, XIII, s. 22.

[←917]

Deschamps, I, s. 196, n° 90, s. 192, n° 87, IV, s. 294, n° 788;, V, n° 919; VII, s. 220, n° 1375; krş II, s. 86, n° 250, 257.

[←918] Friedlander, *Die Altniederlandische Malerei*, I. s. 77’de, onu *“im frühen Eyck-stil”* tablolar arasına yerleştirmektedir. Tablo, Philippe de Commines’e ait olmuştur.

[←919]

Durrieunieu, Les tr& richeslevha, 38, 39, 60, 27, 28.

[←920]

Deschamps, n° 1060, V, s. 351, n. 844; V, s. 15.

[←921]

Chastellain, III, s. 296 vd.

[←922]

Journal d’un bourgeois, s. 3522.

[←923]

Deschamps, n° 1229, 1230, 1233, 1259, 1300, 1477- VI, 230, 232, 237, 279; VII, 52, 54; VIII, s.182. Krş., Gaguin, "De validorum mendicantium astucia" , yay. Thuasne, II, 169 vd.

[←924]

Deschamps, n° 219; II, 44, n° 2; 1, s. 71.

[←925]

Ibid., Iv, 291, n° 786.

[←926]

Bibl. de I'EcoIe des Chartes, 2. dizi, III, 1846, s. 70.

[←927]

Atasözleri, 14, 13.

[←928]

Alain Chartier, *La belle dame sans mercy*, s. 503, 505; krş, *le débat du réveille-matin*, s. 498; *Chansons du XVe siecle, s.* 71, n° 73; *L'amant rendu cordelier*..., dize 371; Molinet, *Faictz et dictz*, 1937 yay., V, 172.

[←929]

Alain Chartier, *op. cit.*, 581.

[←930]

Oeuvres du roi René, III, 194.

[←931]

Charles d'Orleans, *Potsies compliles,* s. **68.**

[←932]

Op. *cit.*, s. 88, balad n° 19.

[←933]

L. C., Şarkı, n° 62.

[←934]

L'amant rendu cordelier, I, 365.

[←935]

Krş., Alain Chartier, s. 549.

[←936]

L.C., *huitains*, 51, 53, 57, 167, 188, 192.

[←937]

Leipzig müzesi, n° 509.

[←938]

Prof. Hesseling, ar yorumunun dışında bir başkasının olası olduğu konusunda dikkatimi çekti: VII. yüzyıla ait Yunanca bir metnin işaret ettiği gibi, ölüler nihai yargıya kefensiz çıkamazlar. Bunu, Batı edebiyatından metinlerle desteklemek gerekir. Ancak, minyatür ve tablolarda yer alan hortlama sahnelerinde, ölülerin mezarlardan çıplak çıktıklarını belirtelim. Ne sanat, ne de ilahiyat bu konuya yönelmişlerdi. Bkz. G. C. Coulton, *Art and the Reformation*, Oxford, 1925, s. 255-8. Bâle katedralinin kuzey cümle kapısında, hortlayanların yargı için giyindikleri görülmektedir.

[←939]

26 Chastellain. III, 414.

[←940]

Chron. Scand., I, 27.

[←941]

Molinet, V, 15.

[←942]

Lefebvre, "Théatre de lille", s. 54, *in* Doutrepont. s. 354.

[←943]

J. Veth ve S. Muiler, Fz., *A. Dürer's Niederlandische Reise,* berlin-Utrecht. 1918, 2 cilt, I, 13.

[←944]

Th. Godefroy, *Le cérémonial françois*, 1649, s. 617.

[←945]

J. B. Houwaert, *Declaratio van die triumphante...* , plantyn, 1979, s. 89.

[←946]

Emile Mile’in, tiyatro temsillerinin resim üzerindeki etkilerine dair tezini burada bir yana bırakabiliriz.

[←947]

Christine de Pisan, Epitre d'Othéa â Hector, MS. 9892 de Jean Miélot yay. J. van den Gheyn, Brüksel, 1913.

[←948]

Op. cit., levha 5, 8, 26, 24, 25.

[←949]

Van den Gheyn, Epitre..., levha 1 ve 3; Michel, *Histoire de l'art*, IV, 2, 603; Michel Colombe, tombeau de la cathédrale de Nantes; *ibid*, 616; la Tempérance sur la tombeau des cardinaux d'Ambeise dans le cathédrale de Rouen.

[←950]

Bkz. benim, "Uit de..." makalem.

[←951]

Chastellain, "Exposition sur vérité mal prise", VI. s. 249.

[←952]

Chastellain, "Le livre de paix", VII, 375.

[←953]

Chastellain, "Advertissement au due Charles" VII, s. 304 vd.

[←954]

Chastellain, VII, 237 vd.

[←955]

Molinet, “le miroir de la mort”. Chastellain, VI, s. 460’ta parça.

[←956]

Chastellain, VII, 419.

[←957]

Deschamps. I, 170.

[←958]

Le Pastoralet, dize 501, 7240, 5768.

[←959]

Pastoral ile siyasetin kanşımı için bkz. Deschamps, III, 62, n° 344 s. 93. n° 359.

[←960]

Molinet, *Chronique*, IV, 307.

[←961]

Zikr. E Langlois, *Le roman de la rose*, 1914, I, 33.

[←962]

Recueil des Chansons..., III. 31.

[←963]

La Borderie, *loc. cit.*, s. 603, 632.

[←964]

N. de Clomanges, *Opera*, yay. Lydius, *Lugd.* Bat., 1613; John. de Monasteriolo, "Epfatolae", Martene ve Durand, *Amplissima collectio*, II, kol. 1310, Ep. 69, k. 1447, ep. 15, k. 1338.

[←965]

Ep. 59, k. 1426, 58, k. 1423.

[←966]

Ep. 40, kol. 1388, 1396.

[←967]

Le livre du *Voir-Dit*. s. XVIII.

[←968]

Gerson, *Opera*, I, s. 922.

[←969]

Ep. 38, kol. 1385.

[←970]

Dion Cart., c. XXXVII, s. 495.

[←971]

Petrarca, *Opera*, 1581, 847; Clemanges, *Opera*, *Ep.* 5, s. 24; J de Monstr. Ep. 50, kol. 1428.

[←972]

Chastellain, VII, s. 754143. Krş., V, s. 35440; VI, 80; Vlll, 358; Le ferf des traiiiscns, s. 145.

[←973]

Machaut. *Le Voir-Dit*, s. 230; Chastellain, I, s. 194; la Marche, III, s. 166; *Le Pastoralet,* dize 2806; *Le Pastoralet*, dize 2806; *Le Jouvencel*, I, s. 16.

[←974]

Le Pastoralet, dize 541, 4612.

[←975]

Chastellain, III, 173, 117, 359...; Molinet, II, s. 207.

[←976]

J. Germain, *Liber de virtutibus*..., III.

[←977]

Chron. Scand., II, 42.

[←978]

15 Oınsbne de Pisan, Oeuvres *po£tiqua*, I, no. 90, s. 90.

[←979]

Deschamps, no. 285, II, 138.

[←980]

Hiç kuşkusuz, Chaucer'ın Troilus ile Cressinda anlatısında sahneye çıkardığı muhabbet tellalı Pandarus söz konusudur; İngilizcenin *pander* kelimesi onun özel adından gelmektedir.

[←981]

Villon, yay. Longnon, s. 15; Rabelais, *Pantagruel*, I, 2, ay. VI.

[←982]

Chastellain, V, 292 vd; La Marche, *Parement et triumphe des dames,* “prologue”; Molinet, *Faictz et Dictz, ibid, Chronique,* I, s. 72, 10, 54.

[←983]

Kervyn. *Oeuvres de Chastellain,* VII, s. 145-186'da parça; bkz., P. Durrieu, "Un barbier de nom français â Bruges", *Academie des Insc. et belles-lettres,* 1917, s. 542-558.

[←984]

Chastellain, VII, 146.

[←985]

Ibid, s. 180.

[←986]

La Marche, I, 15, 184-186; Molinet, I, 14; III, 99; Chastellain, VI. “Exposition...”, VII, 76, 29, 142, 422; Commines, I. 3. Krş.. Doutrepont. 24.

[←987]

Chastellain, VII, 159

[←988]

Ibid.

[←989]

Thuasne, I, 126.

[←990]

Ibid., 20.

[←991]

Ibid., I, 178, II, 509.

[←992]

Deschamps, no. 83, I, 158.

[←993]

Villon, *Testament*, dize 899, s. 58.

[←994]

Le Pastoralet, dize 2094.

[←995]

Ibid., dize 30, s. 574.

[←996]

Molinet, V, 21.

[←997]

Chastellain, “Le dit de vérité”, VI, 221. Krş., “Exposition…”, 297, 310.

[←998]

La Marche, II, 68.

[←999]

Roman de la Rose, dize 20141.